

सन्तुलन

• (कला, साहित्य, कविता और गद्य पर समीक्षात्मक लेख)

लेखक
प्रभाकर मान्चवे

भूमिका लेखक
विजयेन्द्र स्नातक

१९५४
आत्माराम एण्ड सन्स
प्रकाशक तथा पुस्तक विक्रेता
काश्मीरी गेट
दिल्ली-६

प्रकाशक

रामलाल पुरा

आत्माराम गण्ड सन्स

काश्मीरी गेट, दिल्ली-६

मूल्य

चार रुपये

मुद्रक
अमरजीतसिंह नलवा
सागर प्रेस
काश्मीरी गेट, दिल्ली-

भूमिका

हिन्दी में आलोचना के नाम पर आज विपुल साहित्य प्रकाश में आ रहा है। पत्र-पत्रिकाओं में प्रकाशित होने वाले समीक्षात्मक लेखों के अनिर्वहण स्वतन्त्र रूप से शास्त्रीय सिद्धान्तों तथा कला-कृतियों की समीक्षा प्रवृत्त करने वाली छोटी-बड़ी पुस्तकों का भी अभाव नहीं है, किन्तु उनमें से कितना आलोचना-कोटि में आता है यह विचारणीय है। काव्यागों या शास्त्रीय सिद्धान्तों का पर्यालोचन करने वाले मर्मों एवं सुधी आलोचकों की संख्या आज भी हिन्दी में उनी-गिनी है। गम्भीर अध्ययन की भित्ति पर प्रतिष्ठित लेखों के अभाव का मात्र कारण यही है कि उहुल कम लेखक अपना समय विदेशी साहित्य, संस्कृत तथा हिन्दीतर भाषाओं के अध्ययन में लगाते हैं। परिणाम में प्रचुर होने पर भी समीक्षा-मर्यादाओं में व्यापक और क्षमता सामर्थ्य में परिपुष्ट समीक्षा-साहित्य आज भी हिन्दी में कम है। कोरे प्रभावों के आवार पर वाक्यावली पिरोने से या कलाकृति के वाक्य-खंडों को लेकर उनकी अर्थपरक व्याख्या करने से समीक्षा को आकार-प्रकार नहीं दिया जा सकता। समीक्षा स्वयं एक स्वतन्त्र रचना है—उसके मूल में सृजन की वही प्रेरणा है जो कविता या कहानी के मूल में रहती है। इस मौलिक सिद्धान्त की उपेक्षा कर देन में आलोचना-क्षेत्र में कोलाहल अधिक है, काम की बात कम। कुछ आलोचकों ने तो बौद्धिक प्रयोग के रूप में इसे स्वीकार कर लिया है और शास्त्रीय-व्यायाम की शैली से आलोचना का ताना-बाना बुनते रहते हैं। मैं समझता हूँ उन्हें अपनी सृजन-प्रेरणा के मूल उत्स पर एक बार दृष्टि-निक्षेप करना चाहिए। उनके भीतर 'अज ऑफ एक्सप्रेशन' किस रूप में उत्पन्न होती है और क्या वे अभिव्यक्ति की समीचीन मांग पा सके हैं यह सोचना चाहिए।

मेरी अपनी सम्मति में कला और साहित्य का विवेचन केवल बौद्धिक आयास तक ही सीमित नहीं है। जिसे साहित्य-समीक्षा करने का अवसर मिला है वह जानता है कि समीक्षा के माध्यम में उसने किस प्रकार अपनी अभिव्यक्ति की नैसर्गिक वृत्ति को तृप्त किया है। यदि समस्त मानवी क्रियाओं के मूल में मानव की अभिव्यक्ति की आकांक्षा को स्वीकार किया जाय तो साहित्य के सृजनात्मक (क्रियेडिव) अंगों की भाँति ही समीक्षा को भी अपने शुद्धरूप में नूतन सृजन ही समझा जायगा और उसके पीछे प्रेरणा की दृष्टि से वही मूल भावना उपलब्ध होगी जो 'स्व' की अभिव्यक्ति चाहती है। हृदय के आवेग-सवेग जिस प्रकार साहित्यिक कृति के मूल में रहते हैं वैसे ही उस कृति के समीक्षात्मक याकलन और मूल्यांकन में भी वे उपस्थित रहते हैं। विशुद्ध साहित्यिक कृति के लिए—चाहे वह रचनात्मक हो या

आलाचनात्मक—में समान रूप से उन सभी तत्वों की अनिवार्यता मानता हूँ जो अनुभूति, चिन्तन (अध्ययन, मनन) और कल्पना के आश्रित विकसित होकर रचना को आकार प्रदान करने में समर्थ होते हैं।

‘सन्तुलन’ के लेखक श्री प्रभाकर माचवे के सामने उपर्युक्त तथ्य कितनी स्पष्टता के साथ रहा है और वे समीक्षक के रूप में कहीं तक सफल हुए हैं यह निश्चय में पाठक पर छोड़ता हूँ। किन्तु मुझे यह स्वीकार करते हुए हर्ष है लेखक की तुरा में एक ओर जहाँ अध्ययन, मनन और चिन्तन के बटखरे हैं वहाँ दूसरी ओर प्रतिपाद्य विषय-वस्तु को आकार-प्रकार देने के लिए उपयुक्त अनुभूति और कल्पना का सम्बल भी है। साहित्य के जिन विषयों का प्रतिपादन लेखक ने किया है उनकी रूप-रेखा तक ही सीमित न रहकर उनके ग्राम्यान्तर का पूरी क्षमता के साथ अवगाहन किया गया है। लेख की सीमा-मर्यादा के भीतर वस्तु का विश्लेषण करने में लेखक को उसके अध्ययन के बल पर अच्छी सफलता मिली है यह कहना लेखक की स्तुति नहीं है, और न लेखों में पाश्चात्य विचारकों के प्रभुत्व उद्धरणों से निजी अभिव्यक्ति आक्रान्त हो गई है—यह कहना लेखक की निन्दा है। सन्तुलित रहने के लिए स्वानुभूति के बल पर ही पर-चिन्तन को स्वीकार किया जाना चाहिए, यह तो लेखक महोदय भी मानेंगे ही। कला और साहित्य जैसे सवेद्य विषयों पर समीक्षा-परक शैली में लेख लिखते समय लेखक को जिस कोटि की योग्यता, सहृदयता और अभिव्यजना-क्षमता चाहिए वह ‘सन्तुलन’ के लेखक के पास पर्याप्त मात्रा में है और यही कारण है कि वे आत्माभिव्यक्ति के साथ अध्ययन का बोझ भी सहज ही में वहन कर ले गये हैं।

‘सन्तुलन’ के लेख तीन भागों में विभक्त हैं। पहला भाग ‘कला और साहित्य’ है जिसमें शास्त्रीय पद्धति के सात लेख संकलित हैं। द्वितीय भाग में ‘आधुनिक कविता’ से सम्बन्ध रखने वाले चार लेख हैं। तीसरे भाग में ‘आधुनिक गद्य की समस्याओं’ पर सात लेखों में विचार किया गया है।

कला और साहित्य के अन्तर्गत जिन प्रश्नों पर विद्वान् लेखक ने विचार किया है वे कला के शाश्वत तथा सामयिक दोनों प्रकार के पहलुओं से सम्बन्ध रखते हैं। कला-समीक्षा की समस्याओं पर विचार करते समय लेखक ने कला की मौलिक स्थिति और उसके स्वरूप-विधान की तात्त्विक विवेचना की है। पाश्चात्य विद्वान् कैट, हैगेल, क्रोचे, ब्रैडले, बोज़ा आदि की विचारधारा को दृष्टि में रखते हुए लेखक ने अपना अभिमत बड़े सन्तुलन के साथ रखा है। इस लेख में पाश्चात्य लेखकों की विचारधारा पर जिस शैली से लेखक ने विचार किया है वैसे हिन्दी में कम ही देखने में आता है। चित्र-कला, वास्तु-कला और शिल्प कला का साहित्य में क्या प्रयोजन है, और ये ललित-कलाएँ किस प्रकार मानव की भावनाओं को परितुष्ट करती हैं,

इन कलाग्रो के मूल में भी वही प्रेरक शक्ति है जो काव्यादि सूक्ष्म कलाग्रो के मूल में रहती है यह तथ्य बड़ी सुन्दर पद्धति से व्यक्त किया गया है। 'आधुनिक साहित्य और मनोविकृति' दर्शन की पृष्ठभूमि पर आधारित एक तर्कपूर्ण मनोवैज्ञानिक लेख है जिसमें मनोविकृति के कारणों की चर्चा के साथ कतिपय सांकेतिक निष्कर्षों में यह बताया गया है कि साहित्य में मनोवैयर्थ्य, कुण्ठा, यास, पाशवी वृत्ति आदि विषयों का प्राधान्य क्यों होता जा रहा है। लेखक ने इनके जो कारण बताये हैं उन पर विचार करके आज के साहित्यिको को चाहिए कि वे इस विकृति का शीघ्रातिशीघ्र निराकरण करें। 'मार्क्सवाद और सौन्दर्य-शास्त्र' एक विचारप्रधान लेख है जिसमें लेखक की अपनी मान्यताएँ कम और मार्क्स की विचार-मरणि अधिक हैं। 'ग्रौचित्य क्या?' प्रश्नोत्तर के रूप में लिखा हुआ एक तर्कप्रधान लेख है। तार्किक शैली में जो तीक्ष्णता, दश और पेनी दृष्टि रहती है वह आद्योपान्त इस लेख में है। शास्त्रीय आलोचना के मूल्य का निर्धारण करते समय लेखक का रुझान प्राचीन शास्त्रीय मर्यादाओं से हटकर आधुनिक मनोविज्ञान और समाज-विज्ञान की ओर रहा है। उसकी दृष्टि में सार्वजनीन रुचि के आधार पर ही आलोचना को विकसित होना चाहिए, वैयक्तिक अभिरुचि पर केन्द्रित आलोचना कदाचित् अपूर्ण ही होगी। किन्तु विचारणीय यह है कि शास्त्रीय शब्द को लेखक प्राचीन शास्त्र तक सीमित क्यों बनाना चाहता है? इस लेख में जिन प्रश्नों को उठाया गया है उनके उत्तर पाण्डित्यपूर्ण होने पर भी एकान्त मत्त या पूर्ण नहीं कहे जा सकते। किन्तु लेखक के उत्तर इतने तर्कपूर्ण अवश्य हैं कि उन्हें एकदम अस्वीकार भी नहीं किया जा सकता। इसी लेख के अन्तिम भाग में हिन्दी आलोचना की वर्तमान गतिविधि पर लेखक ने असन्तोष के धीमे स्वर में शालीनतापूर्वक अपनी बात कही है जिसका समर्थन करने के अतिरिक्त और कोई चारा नहीं है। लेख में व्यंग्यात्मक शैली से आलोचको और लेखको के प्रति जो कुछ कहा गया है उसे भी स्वीकार करना ही होगा, बात कड़वी भले ही लगे पर वह अमत्य नहीं है। प्राचीन रस-सिद्धान्त पर प्रहार करते हुए लेखक ने अपना गंभीरमत बहुत ही स्पष्ट रूप से व्यक्त कर दिया है कि "रस-सिद्धान्त कोई अटल वस्तु नहीं है। छन्द, अलंकार, भाषा आदि बाह्यरूपों के समान ही इसकी भी नये सिरे से पुनर्व्याख्या होना आवश्यक है।" में समझता हूँ रस सिद्धान्त की मौलिकता में कोई विशेष अन्तर आज भी नहीं आया है, हाँ, परिधि-विस्तार की दृष्टि से उसकी सीमाओं में कुछ अन्तर भले ही पड़ा हो।

दूसरे भाग में आधुनिक कविता के सम्बन्ध में लेखक ने चार लेखों में अपनी विचार प्रकट किये हैं। पहला लेख 'मर्मी कवियों की विरह व्यजना' बहुत ही रोचक, हृदयशाही, भावना-प्रधान और काव्यमयी शैली का निबन्ध है। देश-विदेश के

भूमिका

मर्मी कवियों की विरह-व्यजना के सुन्दरतम उदाहरण इसमें यत्र-तत्र बिखरे पड़े हैं जिन्हें पढ़ते ही पाठक भावना द्वारा उस लोक में विचरण करने लगता है जहाँ प्रिया-प्रियतम के दिव्य रूप उसके अन्तर-नेत्रों के सामने गाते हैं और उसे मानन्द-विभोर कर देते हैं। इस लेख के गन्त में मर्मी कवियों की मनस्थिति तथा काव्य के सम्बन्ध में लेखक ने बिना किसी दुराव के अपने दस निष्कर्ष प्रस्तुत किये हैं। मर्मी कवियों की रहस्यात्मकता, कामवासना, यौन-वर्जना, आत्म-रति आदि के विषय में जो कुछ लेखक ने बिना लाग-लपेट के कहा है, उस पर पाठक को सहानुभूति-पूर्वक विचार करना होगा। लेखक के निष्कर्ष गले ही कुछ उम्र प्रतीत हों किन्तु वे नितान्त निर्मूल और असत् नहीं हैं। 'कविता और रहस्यवाद', 'छायावाद का भविष्य' और 'नयी हिन्दी कविता में छन्द प्रयोग' आधुनिक हिन्दी कविता के सम्बन्ध में विचारोत्तेजक लेख हैं जिनमें लेखक ने अपना स्वतन्त्र दृष्टिकोण रखा है। छन्दों के सम्बन्ध में जो जानकारी लेखक ने दी है वह उपादेय है, छन्दा का प्रयोग करने वालों का इस लेख से पथ-प्रदर्शन होगा।

तीसरे भाग में आधुनिक गद्य के विषय में सात लेख हैं। पहला लेख राष्ट्रभाषा हिन्दी के गद्य के अभावों की ओर लक्ष्य करा के उनकी पूर्ति की ओर संकेत कराता है। लेख में दिये गये सभी परामर्श पूरी जानकारी पर अवलम्बित हैं और हिन्दी-प्रेमियों का कर्तव्य है वह राष्ट्रभाषा की सेवा के लिए गद्य के उपेक्षित अंगों की ओर ध्यान दें। माचवे जी स्वयं उच्चकोटि के निबन्ध-लेखक (गद्यकार) हैं और उन्होंने अपनी प्रतिभा द्वारा निबन्ध के विविध रूप हिन्दी को प्रदान भी किये हैं। चयन्यामक शैली के हास-परिहामपूर्ण निबन्ध की छटा उनकी 'वरगोश के सींग' पुस्तक में देखने में आती है। भारतेन्दु-युग के निबन्ध-लेखकों में जो ओज और प्रवाह था, जैसी मार्मिक अभिव्यजना तथा तीक्ष्णता थी, जैसी सजीवता और चोज था वैसा माचवे की शैली में हमें देखने को मिला। क्या हम आशा करें कि हिन्दी गद्य की न्यूनताओं की ओर स्वयं माचवे जी ही ध्यान देकर उसके अभावों की पूर्ति में लीन होंगे। नाटक की आधुनिक समस्याओं की ओर लेखक ने सामाजिक तथा राजनीतिक दृष्टि से विचार किया है। आज का मानव अपनी मनोग्राथियों से गुँथा हुआ कुछ ऐसा कुठित और विवश हो गया है कि उसे अपने इर्द-गिर्द की दुनियाँ में अपने गमावों की छाया ही दृष्टिगत होती है। राजनीति हो या समाज सभी जगह वह अपनी दमित वृत्तियों का ककाल ढोता फिरता है। फलतः आज के नाटकों में जो समस्या की भित्ति पर प्रतिष्ठित होते हैं—प्रायः विषमताओं और कूटानुष्ठानों को ही अधिक स्थान मिलता है। आज का नाटककार प्राचीन सीमा-मर्यादाओं में बाधित होकर रचना नहीं करता। रुढ़ियों के प्रति विद्रोह के साथ उसका आभ्यान्तर अन्तर्द्वन्द्व इतना प्रखर हो

गया है कि वह सामाजिक ढांचे में भी आमूल परिवर्तन चाहता है। लेखक ने बताया है कि पुरानी टेकनीक भी आज प्रास्य नह रही गई है—नाटक एकदम बदल गया है। 'मम्कृत एकाकी के प्रकार, केवल परिचयात्मक टाघु लेख है। 'हिन्दी-नाटको की प्रगति' उसके नाट्य-साहित्य की अभिक गतिविधि का पर्यालोचन है। सस्कृत के साथ बगला, मराठी आदि का प्रभाव भी लेखक ने दिखाया है। लेख के अन्त में जो माँगे पेश की गई हैं उन्हें स्वीकार करके उसकी पूर्ति के लिए हिन्दी-प्रेमियों को प्रयत्नशील होना चाहिए। 'भारतेन्दु के नाटको में सामाजिक परिकल्पना' एक बोधपरक लेख है। यथार्थ में भारतेन्दु बाबू ही पहले व्यक्ति हैं जिन का ध्यान समाज-सुधार के लिए नाटको को अपनाने की ओर गया। जीवन के विविध क्षेत्रों से सामग्री चयन करके उन्होंने अपने नाटको का प्रणयन किया, इसी कारण उनके नाटक टेकनीक, भाषा, अभिव्यक्ति आदि में शिथिल होने पर भी प्रभाव में इतने परिपूर्ण और समर्थ हैं कि उनके बाद नाट्य-साहित्य की वैसी परम्परा कोई दूसरा नाटककार स्थापित नहीं कर सका। 'उपन्यास में मनोविज्ञान' और 'कहानी-कला' दोनों लेख हिन्दी कथा-साहित्य के विषय में अव्ययपूर्ण जानकारी देते हैं। माचवे जी दर्शन-शास्त्र के गम्भीर शोधकर्ता हैं, मनोविज्ञान की सूक्ष्म ऊहापोह करना उनके लिए सहज सुगम है अतः हिन्दी-उपन्यासों में मनोविज्ञान की अभिव्यक्ति को उन्होंने बड़े सुन्दर रूप से खोज निकाला है। 'कहानी-कला' टेकनीक के विषय में लिखा हुआ छात्रोपयोगी लेख है। कहानी लिखने की विविध शैलियों के वर्णन के साथ लेखक ने विविध देशों के कथाकारों के अभिमत प्रस्तुत करके कहानी की सीमा-मर्यादा का निर्धारण किया है। लेख पठनीय है।

'सन्तुलन' का राक्षेप में परिचय कराने के लिए मैंने भूमिका-रूप में जो कुछ ऊपर लिखा है कि उसकी कोई आवश्यकता नहीं थी। मैं जानता हूँ कि श्री माचवे जी को आज किसी भूमिका की आवश्यकता नहीं है। वे हिन्दी के लब्ध-प्रतिष्ठ कलाकार हैं। लेख, निबन्ध, कविता, कहानी सभी क्षेत्रों में उनकी अव्यय गति है। परिमाण और गुण दोनों ही दृष्टियों से उन्होंने स्वस्थ, सुन्दर और विचारोत्तेजक विपुल साहित्य हिन्दी को दिया है। भूमिका लिखने का प्रसंग इस कारण आया कि 'सन्तुलन' में सकलित लेख माचवे जी के पास विशुद्ध रूप में पड़े थे। उन्हें सम्पादित करके पुस्तकाकार बनाने की प्रेरणा मैंने उन्हें दी और लेखकों को आद्योपान्त पढ़कर इस रूप में बाँधा। यह सब हो जाने पर माचवे जी के भूमिका लिखने के आग्रह को मैं टाल नहीं सका। सचमुच मुझे गौरव प्रदान करने के लिए ही उन्होंने यह अवसर दिया है।

दिल्ली यूनिवर्सिटी,

दिल्ली।

विजयेन्द्र स्नातक

२० जून, १९५४।

विषय-सूची

प्रथम-भाग

(कला और साहित्य)

विषय	पृष्ठ
१ कला-समीक्षा की कुछ समस्याएँ	१
२ आधुनिक साहित्य और चित्रकला	१३
३ वास्तु और शिल्प-कला	१७
४ आधुनिक साहित्य और मनोविकृति	२१
५ माक्सवाद और सोन्दर्यशास्त्र	३७
६ औचित्य क्या ?	४६
७ शालोचना रचनात्मक हो	५७

द्वितीय भाग

(आधुनिक कविता)

१ मर्मा कवियों की विरह-व्यजना	६५
२ कविता और रहस्यवाद	६८
३ छायावाद का भविष्य	११०
४ नयी हिन्दी-कविता में छन्द-प्रयोग	११३

तृतीय भाग

(आधुनिक गद्य)

१ हिन्दी गद्य की कुछ आवश्यकताएँ	१२५
२ नाटक और आधुनिक समस्याएँ	१३२
३ संस्कृत एकांकी के प्रकार	१४१
४ हिन्दी में नाटको की प्रगति	१४६
५ भारतेन्दु के नाटको में सामाजिक परिकल्पना	१५१
६ उपन्यास में मनोविज्ञान	१५८
७ कहानी कला	१८२

प्रथम भाग

कला और साहित्य

सन्तुलन

१

कला-समीक्षा की कुछ समस्याएँ

उक्ति प्रसिद्ध है—‘निरकुश कवय’ । ‘जहाँ न पहुँचे रवि वहाँ पहुँचे कवि’, यानी कवि सदा अँधेरे में रहता है या किसी काल्पनिक चन्द्र-प्रकाश में साँम लिया करता है, यह बात नहीं ! परन्तु तुलसीदास यह भी कह गये हैं—

तैसइ सुकवि-कवित बुध कहही,
उपजाहि अनत, अनत छबि लहही ।

कवि-मानस कल्पनाप्रधान होकर, स्वतन्त्र विचरण करने पर भी एक विशेष मर्यादा तक ही उस स्वातन्त्र्य का उपभोग कर सकता है । कोई कवि समझ-बूझकर यह आप्रह्न नहीं कर सकता कि मेरी लिखी हुई अर्थशून्य पक्तियों को पाठक कविता मानें ही । अतः प्रश्न वहाँ उपस्थित होता है जहाँ कवि या खण्डा तो कहता हो कि मेरी रचना अर्थवती है, वह जीवन के सस्पर्श से उपजी है और सचमुच कलाकृति है; परन्तु पाठक कहते हो—यह रचना तो हमारी समझ में नहीं आती, इसमें तो कोई यथार्थता है ही नहीं, अतः यह कलाकृति ही नहीं । हिन्दी में अक्सर निराला जी की कविताएँ पढ़ते समय और प्रसाद जी की कामायनी और महादेवी जी की कई सम्मिश्र उत्प्रेक्षाओं को पढ़ते समय यह समस्या द्रष्टव्य रहती है । ऐसे समय बुबोध और शुबोध कविता या कलाकृति के बीच अच्छी-पूरी रचना का तारतम्य किस पर छोड़ा जाय ? समालोचक नामक तृतीय पुरुष को पच मानकर फँसला करना भी कहीं-कहीं घातक हो जाता है—जब कि हमारे मान्य आलोचक-प्रवर प० रामचन्द्र शुक्ल तक, चौबीसवें हिन्दी साहित्य-सम्मेलन, इन्दौर के अपने साहित्य-परिषद् के अभिभाषण में कह गये हैं कि “इधर हमारी हिन्दी में काव्य समीक्षा के प्रसङ्ग में ‘कला’ शब्द की बहुत अधिक उद्धरणी होने लगी है । मेरे देखने में तो हमारे काव्य समीक्षा क्षेत्र से जितनी जटिली यह शब्द निकले उतना ही अच्छा । इसका जड़ पकड़ना ठीक नहीं ।” और “त फिर जोर के साथ मानता हूँ कि यदि काव्य के प्रकृत स्वरूप की रक्षा इष्ट है तो उसका ‘पीछा’ इस ‘कला’ शब्द से जहाँ तक शीघ्र छुड़ाया जाय अच्छा है ।” यह मैं मानता हूँ कि सब बुर्बाध कविताएँ एकदम नवीन होने के कारण अच्छी ही या बुरी ही नहीं होती,

उसी प्रकार मेरा विश्वास है कि सुबोध कविताएँ भी सब अच्छी ही होगी यह आवश्यक नहीं है। इसीलिए समालोचको के भरोसे रहना 'नीम हुकीम खतरा-ए-जान' हो जाता है। जिस प्रकार दो ज्योतिषी एक ही व्यक्ति के सम्बन्ध में दो परस्पर विरोधी भविष्य बताते हैं, वैसे ही एक ही रचना की दो परस्पर-विरोधी निष्पक्ष आलोचनाएँ हो सकती हैं। अतः समालोचको को तो उन ज्योतिषियों की कक्षा में से एक मानना चाहिए, जो निकटतम जीवित व्यक्तियों के परिणाम की तो बात छोड़ देते हैं और दूरस्थित गृह-पिंडों और अशनि-खण्डों 'नेड्युले' की गति का मानवी नियति पर जो परिणाम हो उसकी खोज किया करते हैं। किन्तु आज आलोचना के मापदण्ड बदल रहे हैं। गस्टाव पलावर्ट ने जॉर्ज सेण्ड को एक पत्र में, जो २ फरवरी, १८७६, ई० को लिखा गया था, कहा है—“प्राचीन आलोचक एक प्रकार का वैद्याकरणी होता था, वर्तमान आलोचक इतिहासकार है यथा सतबॉव या मस्यू टेन; अभी भी हम उस भविष्य की ओर आशा से ध्यान लगाये बैठे हैं जब आलोचक स्वयम् कलाकार होगा और जब आलोचना रचनात्मक साहित्य का एक अंग होगी।”

कवि निरंकुश चाहे लोगों की दृष्टि से हो, परन्तु उसे अकुश उसकी अपनी मानसिक दशा तथा मस्कारों का है, साथ ही देश काल परिस्थिति का भी प्रभाव भुलाया नहीं जा सकता। यानी यदि समालोचना को शास्त्रीय युग के वैज्ञानिक दृष्टिकोण के साथ चलना है, तो उसे समाज-शास्त्र तथा मानस शास्त्र इन दो महत्त्वपूर्ण शास्त्रों से दृष्टि प्राप्त करनी ही चाहिए। समाज विज्ञान के अन्तर्गत राजनीति, अर्थ-शास्त्र, नृ-विकास-विज्ञान और प्राणी-शास्त्र का समावेश होता है—तो मनोविज्ञान की सहायता से कवि अथवा कलाकार के आन्तरिक मनोविकारों का, चेतन और अद्वैत मनोयुक्तियों का विश्लेषण हमें मिल सकता है। यहाँ मैं कला समीक्षा के विषय में समालोचक, कलाकार और रसिक वक्ता या श्रोता के दृष्टिकोण से कुछ विचार विचाराय प्रस्तुत करना चाहता हूँ। ये विचार प्रश्न रूप हैं। हल के सम्बन्ध में सुभाव अथवा अधिकार-वाणी से निराय तो इस निबन्ध के विवेकशील पाठक पर छोड़ दिये गये हैं। साथ ही मैं जब वैज्ञानिक दृष्टिकोण, और समाज का और व्यक्ति का मनोविश्लेषण करने वाली दो भिन्न विज्ञान-पद्धतियों का उल्लेख करता हूँ, तब आप कदापि यह तलतफहमी न कर लें कि विज्ञान विचार-प्रधान होकर भी कलात्मक भावपक्ष को कभी भुला नहीं सकता। न दोनों में कोई विरोध ही में पाता हूँ। कॉलरिज ने ठीक ही कहा था कि “गहरी भावनाओं से ही गहरा विचार निर्माण होता है।” साथ ही मुझे इसका भी पूरा ख्याल है कि समाज-विज्ञान और मनोविज्ञान दोनों प्रयोगावस्था में, अतएव अनिर्णयित विज्ञान हैं। उनके निष्कर्ष को हम अन्तिम मानें ऐसे कोई बाध्यता नहीं है फिर भी उनकी पद्धति का अवलम्बन हमें कला-निर्माण

और कला हेतु समझने में लाभदायक हो सकता है। समाज और व्यक्ति, समुद्र और लहरों की भाँति एक दूसरे में घुले-मिले हैं। उनमें 'प्रतीत्यसमुत्पाद' हम बुद्धि से क्यों निर्माण करें? अतः सामाजिक वृत्तियों से वैयक्तिक प्रवृत्तियाँ भिन्न नहीं की जा सकती। सामाजिक तथा वैयक्तिक जीव विकास—ऑर्गनिज्मस—के प्राण एक ही हैं, रूप मात्र भिन्न हैं। कला के रूप और स्वरूप की चर्चा आगे होगी ही।

आज हमारे समीक्षा-क्षेत्र में कई भ्रान्त धारणाएँ फैला हुई हैं। यूरोप तक में एकाङ्गी और एकात्मिक सिद्धान्तों के कारण समीक्षा में कैसा निरर्थक वितण्डावाद खड़ा हुआ था इसका अन्दाजा हमें एक वाक्य से हो सकेगा। यह वाक्य छठी अन्तर्राष्ट्रीय दर्शन-परिषद् १९२६ के सौन्दर्य-विज्ञान-विभाग में पढ़े गये मिस्टर पार्कर के एक निबन्ध के अन्तिम अंश में है। वे कहते हैं—“इच्छापूर्ति और स्वयंप्रेरित ज्ञान यह दोनों एक दूसरे से विभिन्न मूल्य नहीं हैं, कला में दोनों साथ-ही-साथ रहते हैं, यूरोपीय सौन्दर्य विज्ञान की समीक्षा-पद्धति का, जिसमें क्रोचे भी आ जाते हैं, यह प्रमुख दोष रहा है कि वह सदा एक या दूसरे पक्ष की उपेक्षा करता रहा है। क्रोचे ने स्वयंप्रेरित-ज्ञान के आग्रह में भावपक्ष को बिलकुल भुला दिया, तो फ्रायड और दूसरे संवेदनवादी भावपक्ष के विचारकों ने क्रोचे के मत की ओर ध्यान ही नहीं दिया। हमें तो अगर पूछा जाय कि दोनों में तुम्हें क्या चाहिये तो प्लेटो के शब्दों में हम बच्चों के समान कहेंगे—हमें दोनों दो।”

वास्तव में शॉपनहॉर-नीत्शे की जो ग्रन्थ उर-स्फूर्त [व्लाडिण्ड विल] वाली तत्त्वधारा यूरोप में चली उसी की प्रतिक्रिया में नव्य आदर्शवादी, यथा बर्गसाँ या क्रोचे, खड़े हुए—जैसे प्रथम पक्ष हेगेल-फिए के अतिवादी अध्यात्म की प्रतिक्रिया में था। कला समीक्षा की सुविधा के लिए यह निबन्ध पाश्चात्य आदर्शवादी दार्शनिक परम्परा, मनोवैज्ञानिकों की ओर से आने वाले आक्षेप और सूचनाएँ, और अन्त में, स्वयं कलाकार को क्या कहना है इन तीन भागों में बाँटा गया है।

७

कला-समीक्षा की आदर्शवादी दार्शनिक परम्परा में कैण्ट, हेगेल, क्रोचे, ब्रैंडले, बोजा के और जॉन ड्यूई आदि प्रमुख नाम सामने आते हैं। कॉलिगवुड के एक लेख का एक अवतरण भी सदभ में आयेगा।

कैण्ट के मत में रूप-सौन्दर्य न तो अनुकरण से आ सकता है, न वह कुछ सिखाता है, न वह कोई इच्छापूर्ति करता है न नैतिक सिद्धान्त-शिक्षण का अनुमोदन करता है। सौन्दर्य ग्रहण में हमारा भावपक्ष एक प्रकार की लयमय क्रीड़ा में रममाण हो जाता है, जो क्रीड़ा किसी सिद्धान्त से परिचालित नहीं होती। यह तो स्वान्तः सुखाय होती है। यह लयमय क्रीड़ा, हम सतत चाहते हैं, केवल हमारी ही न रहकर

सब की हो जाय। अतः सौन्दर्य का मूल्य निर्धारण एक ही बात कर सकती है कि वह सौन्दर्य स्वयं के लिए सौन्दर्य हो। आगे चलकर कण्ठ दो तरह के सौन्दर्य मानता है—एक तो मुक्त या स्वतन्त्र सौन्दर्य, दूसरा आवद्ध या परावलम्बी सौन्दर्य। इस दूसरे प्रकार के अन्तर्गत, किसी सिद्धान्त-विशेष की तृप्ति की छातिर की जाने वाली रचना—चाहे वह सिद्धान्त भाष्य-प्रणीत हो या गान्धी प्रणीत—और अच्छे अनुकरण या अनुवाद वाली रचना का समावेश होता है। पहला सौन्दर्य मौलिक कला और युग युगव्यापी साहित्य में अन्तर्हित है तो दूसरा सौन्दर्य फोटोग्राफिक या निरी हू-ब-हू चित्रण वाली कला से और युग सीमित साहित्य में रहता है। कण्ठ 'सुन्दर' और 'भव्य' या उदात्त के बीच में एक भेद पाता है। भावपक्ष जिसमें प्रधान हो वह सुन्दर, बुद्धिपक्ष जिसमें प्रधान हो वह भव्य। अतः सुन्दर है आत्मनिष्ठ, और भव्य निःस्व। यह भेद यदि ध्यानपूर्वक देखा जाय तो ठीक नहीं। आगे चलकर उदात्त या भव्य के भी कण्ठ दो प्रकार बतलाता है—एक तो स्थितिमय भव्यता, दूसरी गतिमय। यह गतिमय भव्यता ही थी जो आगे हेगेल को अपने सौन्दर्य सिद्धान्तों में सहायक जान पड़ी।

हेगेल ने 'ललित कलाओं का दर्शन' नामक एक ग्रन्थ लिखा है। इसमें वह कला-सम्बन्धी दो प्रश्नों को लेकर चलता है जिनके उत्तर वह नकारात्मक देता है। वे प्रश्न यों हैं—

(१) क्या कला वैज्ञानिक समीक्षा के योग्य नहीं? और

(२) क्या कला का दार्शनिक विश्लेषण भी संभव नहीं?

आगे चलकर वह सौन्दर्य और कला सम्बन्धी विभिन्न वैज्ञानिक पद्धतियों का—यानी अनुभव-जन्य प्रत्यक्ष, आनुमानिक अप्रत्यक्ष, काल्पनिक विचारात्मक [एम्पीरिकल, ऐम्पिरिकल रीप्लेक्शन, नोशनल कॅन्सेप्ट ऑफ़ व्यूरी]—उल्लेख कर निम्न निष्कर्षों पर पहुँचता है—

(१) कलाकृति प्राकृतिक नहीं है। वह मनुष्य द्वारा मूल्य होती है। प्रकृति उसकी भित्ति चाहे हो।

(२) मनुष्य द्वारा निर्मित होने पर वह मनुष्य के लिए ही निर्मित होती है।

(३) कम-अधिक प्रमाण में वह इन्द्रियगोचर माध्यम में, इन्द्रियगोचर होने के लिए ही निर्मित होती है।

(४) कला की सीमा स्वयं उसका उद्देश्य है। वह निरुद्देश्य नहीं हो सकती।

इस प्रकार हेगेल के साथ कला-समीक्षा-क्षेत्र में कण्ठ के भावपक्ष और बोध-पक्ष में निर्मित भव्य कम होता है और कला को आवर्श के साथ जोड़ने का यत्न आरम्भ होता है। कला अनुकरण नहीं है, वह आवर्श-विशिष्ट की अनुगत मानवी

क्रिया है, यह धारणा हेगेल से आरम्भ हो जाती है।

* हेगेल के बाद इसी विचार को नव्य-आदर्शवादी इटली के सौन्दर्य-वैज्ञानिक बेंनेडेटो क्रोचे अपने 'एस्थेटिक' में अधिक सुस्पष्ट करते हैं और कला में आन्तरिक 'अनुभव'—शाङ्करदर्शन में 'इन्द्रवीशन' के लिए यही शब्द प्रयुक्त है—की प्रधानता बताते हुए कला में उस अभिव्यञ्जनाविवाद की परिपुष्टि करते हैं, जिस पर नाना प्रकार के प्रहार और आक्षेप हुए। क्रोचे मानव-जाति में अभिव्यक्ति के लिए आतुर होने वाली एक वृत्ति (अर्जेंट एक्सप्रेस) समस्त मानवी क्रियाओं के मूल में मानते हैं। और इस वृत्ति को वे तर्कतीत समझते हैं। उनके मत से यह अनुभूति-क्षण कला-क्षण है और वह तर्क-क्षण से भिन्न। तर्क-वृत्ति मनुष्य में वाद में है। व्यवहार करने की वृत्ति तो जन्मजात है। यह वृत्ति ऐसी है कि इसमें अनुभूति और अभिव्यक्ति एकप्राण है; वे भिन्न नहीं। यह अनुभव रहस्यवादियों वाला निरा साक्षात्कार नहीं है, और न व्यवहारवादियों का रीति चमत्कार। यह अनुभव चैतन्य है, अर्थ और अचेतन नहीं। इस अनुभव की भित्ति हमारी सवेदनाएँ सम्मिश्र और निरन्तर-परिवर्तनशील चाहे हो, अनुभव अनिश्चित नहीं होता। पुरानी अभिव्यञ्जना को नयी अभिव्यञ्जना में परिणत होने से पहले इसी सवेदना की अवस्था में से गुजरना होता है। अतः केवल सवेदना यह अनुभव नहीं है। उदाहरण के लिए क्रोचे कहते हैं कि हम समझते हैं कि सुन्दर चित्र से हमें केवल आँख को सुख मिलता है। यह गलत है कि केवल आँख ही एक समय श्रम करती रहे। हमारा सुख या दुःख प्रतिक्षण हमारे पूरे चैतन्य व्यक्तित्व से, उसके संस्कार और आदतों से जुड़ा हुआ है। अतः हम चित्रित फल में भी ताजगी और साधुर्घ की परिकल्पना व्यक्त करते हैं, संगीत में भी दर्द और रुसवा की बात करते हैं, और कविता में भी 'चित्र-राग' का अनुभव करते हैं। कला में पलायन न होकर एक प्रकार की परितृप्ति होती है, चूँकि कलाकार का 'कृ'-मन जो इतने समय तक क्रियाहीन था वह सक्रिय बनकर एक प्रकार की आत्मशुद्धि और स्वतन्त्रता प्राप्त कर लेता है। इस प्रकार कलाकार में अन्यधिक वासनाएँ और अत्यधिक गाम्भीर्य, विकार और विचारों की एकसाय तीक्ष्णता पायी जाती है। जो अत्यधिक गति में है वह स्थिर जान पड़ता है, जो मौन है वह अत्यधिक मुखरता का प्रमाण है। मैं आगे चलकर बताऊँगा कि क्रोचे के साथ हिन्दी में अन्याय हुआ है।

बगसों ने इसी अभिव्यक्ति की उत्कण्ठा का समाधान अपनी 'जीवन-शक्ति' के सिद्धान्त से किया। उनके 'हास्य' नामक निबन्ध में वे बालको का हँसना उतना ही स्वाभाविक मानते हैं जितना वृक्ष के फूलों का फूलना। बगसों के साथ सौन्दर्य दर्शन और प्राणीशास्त्र का समन्वय हमें प्राप्त होता है।

एक० एच० ब्रैडले के निबन्ध संग्रह में पृष्ठ ६१८ से ६२७ पर साहित्य में यौन-विवरण को किस तरह लिया जाय इस प्रकरण में सौन्दर्य विज्ञान सम्बन्धी एक और आदर्शवादी सिद्धान्त मिलता है जो केवल पावनता के लिए पावनता चाहने वाले पाक परस्तो (पूरिटन्स) से भिन्न प्रकार का है। सौन्दर्य व्यक्तिक सवेदना से सदा ऊपर और अलग रहता है। सौन्दर्य मेरे अस्तित्व की शर्त बनकर नहीं रहता। सौन्दर्य वस्तुगत है। अतः व्यक्ति को अवकाश नहीं है कि वह वस्तुओं को अपने विकारों में लिपटा हुआ ग्रहण करे। यह तटस्थता प्रत्येक कलाकार के लिए आवश्यक है। चूँकि कला स्वतन्त्रात्मक [सेल्फ इण्डलजेंस] नहीं है। इस तटस्थता या अनासक्ति से एक प्रकार की रसबशा निर्माण होती है जो सच्ची साहित्यिक स्वतन्त्रता के मूल में रहनी चाहिए।

ब्रैडले के शिष्य बोशा के तो एक कबज आगे चलकर जोचे के कला क्षण और तर्क-क्षण का भेद सिटाने को उद्यत है। अपने 'सौन्दर्य विज्ञान के सिद्धान्त' नामक अत्यन्त सुन्दर उपादेय पुस्तक में वे एक जगह कहते हैं कि 'किसी तान की पूर्ति करने वाली आलाप, किसी नाद के साथ दूसरे नाद का इस तरह जुड़ना कि वह सरकारी कानों को सन्तोष दे, किसी रङ्ग-सङ्गति के लिए जरूरी रङ्ग योजना, यह सब इतनी आवश्यक और इतनी बुद्धियुक्त प्रक्रियाएँ हैं कि जैसे तक मैं धारणाओं से एक निष्कष निकालना।'

जॉन ड्यूई नामक सुविख्यात अमरीकन दार्शनिक की पुस्तक 'आठ ऐज एक्सपीरियन्स' इतनी विस्तृत और मार्मिक समीक्षा प्रस्तुत करती है कि उरा पर तो स्वतन्त्र प्रबन्ध लिखना ही उचित होगा। परन्तु यहाँ उनके कुछ मुख्य मुख्य विचार देता हूँ। दो प्रकार के भाव जगत् में सौन्दर्यानुभूति असम्भव है—एक तो निरन्तर-परिवर्तन की अवस्था में, दूसरे किसी समाप्ति के या विनष्ट हो जाने के उपरान्त। सजीव प्राणी हवाई चीजों का निर्माण करता है, ऐसी हवाई कि जिससे कीट्स के शब्दों में सूर्य, चन्द्र, तारे आदि कवि-जगत् में विधाता की सृष्टि से कहीं भव्यतर और सुन्दरतम स्वरूप से अवतीर्ण होते हैं। कला हमारी प्रत्येक जीवन घटना के अन्तराल में है। कला प्रकृति की पूर्ति करती है; क्योंकि वह प्रकृति को अर्थ प्रदान करती है। जीवन का अर्थ ही है सघर्ष—परिस्थिति और व्यक्ति के सतत सघर्ष में कला भी एक क्रिया है। कोई भी भाव वस्तु-विहीन नहीं हो सकता, नहीं तो भाव न रहकर एक अभाव, एक भासमात्र ही हो जायगा, यथा शरमाना, सकुचाना आदि। प्रत्येक अभिव्यक्ति के मूल में एक प्रकार की प्रेरणा होती है। अन्ध-प्रेरणा सोहेदय बनकर कला का रूप प्राप्त करती है। एवरजॉम्बी ने जिस तरह प्रेरणा या स्फूर्ति के दो प्रकार अपने 'काव्य-तत्त्व' नामक निबन्ध में किये हैं—एक स्फूर्ति या प्रेरणा तो वह जो

अभिव्यक्त होने में और होकर अपने आपका स्पष्टीकरण प्राप्त करती है, दूसरी वह स्फूर्ति या प्रेरणा जो स्वयं कविता बन जाती है—परन्तु जो स्फूर्ति या प्रेरणा स्व-पूर्त, स्व-सन्तुष्ट और स्व-सीमित (सेल्फ कन्टेण्ड और सेल्फ-सफिशिएंट) है वह कोई अभिव्यक्ति खोजने ही क्यों जाय ? यह प्रश्न ड्यूई को उसी तरह सताता है कि जैसे शङ्कराचार्य को बौद्धों का प्रश्न कि यदि ब्रह्म निरीह है तो उसने 'माया' निर्माण ही क्यों की ? शङ्कराचार्य जैसे 'लोकवस्तुलीलाकैवल्यम्' कहकर छूट गये, वैसे शिलर कला को श्रीढावृत्ति का समाधान कहकर टालना या उसका महत्त्व कम करना चाहता है, या बॉहिंजर जैसे कहते हैं कि 'मानो' वह सत्य हो इस प्रकार के सत्याभास में आत्म-प्रलम्बन से (सेल्फ-प्रोजेक्शन इन ए वर्ल्ड ऑव मेक-बिलीफ) कलाकार अपनी आत्म-तुष्टि कर लेता है ।

इस विषय में कॉलिंगवुड और विल ड्यूरेण्ट के नाम भी उल्लेखनीय हैं । पर वे मौलिक दार्शनिक न होकर विख्यात दर्शन-अध्येता हैं । उनमें से कॉलिंगवुड को कला के रूप और स्वरूप पर जो विचार 'जर्नल ऑव फिलासॉफिकल स्टडीज' के जुलाई १९२६ के अंक में पृष्ठ ३३२-४५ पर व्यक्त हुए हैं वे इसी सन्दर्भ में आवश्यक समझकर देता हूँ । टॉमस हाडॉ जो कृषको के चित्रण में असफल है, स्त्रियों के चित्रण में विख्यात हो जाता है, टर्नर जो जहाज के प्रत्येक भाग की रेखा-रेखा दिमाग से कैवस पर उतार सकता था, मानवी आकृति बनाते समय वह एकदम असफल हो जाता है । इसका क्या कारण है ? कलाकार दो तरह के होते हैं—एक तो वे जो अपनी कला-वस्तु के लिए मानो प्रतीक्ष्यमान हैं; दूसरे वे जो स्वयं जाकर कला-वस्तु को पकड़ लेते हैं । पहले रोमैटिक कलाकार हैं, दूसरे क्लासिक । क्लासिक कला में रूप की महत्ता है, रोमैटिक में स्वरूप की । क्लासिकल कलाकार का 'कैसे' कहा जा रहा है इस पर जोर है तो रोमैटिक का 'क्या' पर । मगर रोमैटिक के खिलाफ विद्रोह करने से ही क्लासिकल नहीं हो जायगी ।

३

कला-समीक्षा सम्बन्ध में उत्पन्न होने वाली आलोचक की कठिनाई का कुछ समाधान दार्शनिकों की ओर से हुआ । मगर मनोवैज्ञानिकों से उसके सम्बन्ध में पूछताछ करने पर समस्या सुलभती नहीं और जटिल बनती जाती है । मनोवैज्ञानिकों की ओर से कला-समीक्षा के मानदण्ड-सम्बन्ध में तीन-चार प्रमुख उत्तर मिलते हैं :—

(१) फ्रायड आदि मनोविश्लेषकों के मत से कला का मूल स्वप्न, दिवास्वप्न आदि अर्द्धचेतन मानस के स्तर में पाया जाता है ।

(२) युङ्ग आदि के मत से यह केवल अर्द्धचेतन न होकर चेतन के साथ

उसके सम्बन्ध पर यानी एक प्रकार की सम्राहक समाधि से है ।

(३) मैकडूपल आदि के मत से कला का मूल आदिम-वृत्तियों के विकास और सस्कार में अन्तर्हित है, तो

(४) गेस्टाट्ट मनोवैज्ञानिकों के मत से कला का आदि-बिन्दु है एक प्रकार की मनस्तत्त्व की समय कलाओं का भटकना और लौट आना, फिर भटकना और फिर लौट आना । या हाँव के अनुसार उसे 'सडिलेट सोवर्य बोध' (सिनेस्थीजिया) भी कह सकते हैं ।

फ्रायड का आत्मनिष्ठता पर अधिक जोर है । वह काम-वासना की प्रमुख धुरा मानकर उसके आसपास मनुष्य की ललित-कलाओं और अन्य प्रवर्धन की भावनाओं को बाँधना चाहता है । प्रत्यक्ष-अप्रत्यक्ष रूप से वह काम वासना के साथ ही कलावृत्ति को जोड़ देता है । यह एकान्तिक विचार अब प्रायः कई मनोवैज्ञानिकों को असामान्य है, यद्यपि काम-वासना एक प्रबल प्रवृत्ति है जो मनुष्य के आचार-विचारो-च्चारों को आच्छन्न कर डालती है, यह हम स्वीकार करना होगा । कला के मूल में स्वप्न तत्त्व के पक्ष में कई उदाहरण दिये जाते हैं । बलजाक का वह अवतरण दिया जाता है जिसमें उसने कहा है कि उन श्रमिक स्त्री-पुरुषों के समूह में मुझे ऐसा लगा मानो मैं उनसे से एक हूँ, मेरे पैरों में भी वैसे फटे जूते हैं, तन पर भी गन्दे चीथड़े । या गेटे के आत्मचरित्र से और टगोर की जीवन-स्मृति से ऐसे श्रम दिये जा सकते हैं । हिन्दी की अधिकांश छायावादी कविता ऐसी ही स्वप्न-परिचरित है । हेवर्लॉक एलिस ने कहा है कि ये स्वप्न स्वप्नदृष्टा के व्यक्तित्व का पृथक्करण होते हैं ।

युङ्ग आदि के मत से स्वप्न से अधिक उस स्वप्न के आधेय, प्रतीक या संकेत माध्यम का महत्त्व है । उसी माध्यम के महत्त्व के आधार पर थॉरबन ने अपने 'कला और अचेतन मानस' में कलाकारों की 'सचयन और समाधि' (सेलेक्टिव मेडो-टेशन) कहा है । कलाकार किसी एक विशिष्ट वस्तु से ही क्यों प्राभावित होता है, अन्य से क्यों नहीं ? इसका उत्तर केवल स्वप्न-विश्लेषण न दे सकेंगे । स्वप्न हमारे अचेतन मानस स्तर से ऊपर आते हैं, जब मन का कुछ भाग खुला होता है या घुल-पिघल जाता है । मगर मन तो और भी गहरा है । अचेतन मन में कई सस्कारों ने जड़ पकड़ ली है । वे ही ऊपर उठते हैं । जैनेन्द्रकुमार के नये उपन्यास 'कल्याणी' में कल्याणी का 'जगन्नाथ का मन्दिर' ऐसे ही एक नारी के अचेतन स्तर के छद्म से दबे मन का बड़ा मार्मिक उच्छवास है । या 'शेखर' में सीखचो म बन्व रहकर जुही के फूलों के साथ भटकने वाला शेखर की स्मृतिमालिका का चित्रण । इसी कलाकारों के 'सचय और समाधि' को मराठी के सुविख्यात दार्शनिक-ओपन्यासिक ने कई वर्ष पूर्व साहित्य-सम्मेलन के अध्यक्ष पद से 'सर्विकल्प समाधि' कहा था, जो योगियों के

‘निर्विकल्प समाधि’ से भिन्न है।

•मैक्डगल कला में सामाजिक तत्त्व को प्रधान मानता है और व्यक्ति के विकास को गुंजाइश देता है। अतः उसके मत से हमारी आदिम-वृत्तियों के निरोध, और प्रति क्रिया और प्रगति और उत्थोलन (सबिलमेशन) में कला का विकास निहित है। आधुनिक प्रगतिशील आलोचक भी इसी वस्तुवादी पद्धति का अवलम्बन करते हैं। यद्यपि उनके समकालीनों के निरणयों में कभी-कभी जल्दबाजी और अनावश्यक असहानुभूति का प्रवेश हो जाता है, यथा साहित्य-परिषद् के सभापति नन्दबुलारे वाजपेयी के भाषण में जेनेन्द्रकुमार के उपन्यासों पर आक्षेप या शिवदानसिंह जी की आधुनिक कविता की आलोचना में बालकृष्ण शर्मा ‘नवीन’ की रचनाओं को ध्वस्तवादी करार देना, या प्रकाशचन्द्र गुप्त का ‘महादेवी वर्मा’ या शांतिप्रिय द्विवेदी पर लेख प्रगतिशील आलोचना का नमूना मानना, आदि।

गेस्टाटपथी मनोवैज्ञानिक यह मानकर चलते हैं कि हमारे अनुभव कभी भी जीवन के टुकड़ों के आंशिक चित्र न होकर समग्र जीवन का सश्लिष्ट सवेदनाएँ होती हैं। उनकी दृष्टि से कला-समीक्षा कभी भी विवरणात्मक न होकर, सामग्र्य को प्रधान लक्ष्य मानकर परिणाम (इफेक्ट) की आलोचना होती है। जैसे सीजान नामक सुविख्यात फ्रेंच चित्रकार ने एक जगह कहा है कि रचना और रंग दो भिन्न वस्तुएँ नहीं हैं। दोनों एक साथ ही चित्रकार के मन में जाग्रत होती हैं। इस प्रकार की सश्लिष्टता हिन्दी आलोचकों में कतिपय अपवाद छोड़कर कहाँ मिलती है। आन्द्रे का एक अवतरण जो क्रोचे ने अपने ‘सुखवादी सौन्दर्यदृष्टि की आलोचना’ नामक अध्याय में दिया है, यहाँ आवश्यक है—“कला का सौन्दर्य, प्रथम दर्शन से कल्पना को क्या कुरेव मिलती है इस पर अवलम्बित न रहकर उस कलाकृति के मूल में जो सौष्ठव रहता है, उस पर अवलम्बित है।”

मनोवैज्ञानिक आलोचनाओं का उपयोग बहुत सँभाल के साथ होना चाहिए। अन्यथा मनोविज्ञान के नये सिद्धान्त पक्षान्ध आलोचकों के हाथ में पड़कर कंसा विद्रूप नजारा प्रस्तुत कर सकते हैं इसके उदाहरण हिन्दी में ढूढ़ने के लिए दूर नहीं जाना होगा। मैं नाम गिनाना नहीं चाहता, सरकारी पाठक स्वयं ऐसी नित्य और अनित्य स्वरूप की आलोचनाओं में विवेक कर लेंगे। मनोविज्ञान ने आलोचना को यदि कुछ दिया है तो वह भावना, बुद्धि और सकल्प में तारतम्य निर्माण है। उसे भूलकर आलोचना कुछ बना नहीं सकती है, या फिर भटक सकती है।

अब कलाकार-आलोचकों की ओर से पाँच-सात वाक्य में पेश करना चाहता हूँ, जिसके उपरान्त हिन्दी आलोचना-क्षेत्र में मची हुई धाँधली के कुछ कारण देकर

लेख समाप्त करूँगा—

१ नीतेशे मानता था कि हमारी धर्म-संस्था, नीतिमर्यादा, दर्शनशास्त्र सब अधो गति की अवस्था में हैं। ऐसी स्थिति में एक ही उपाय योजना है—‘कला’ !

२ इसका कथन है कि जीने का अर्थ है उन दैत्यों से रातत युद्ध जो हमारे मन और बुद्धि को आच्छन्न कर डालते हैं, और तोखन का अर्थ है खुद को बुलाना और कहना कि इस लड़ाई में निर्णायक का काम करो।

३. अनातोल फ्रान्स कहते थे कि उनकी एक किताब में इतने उपन्यास हैं जितने कि पाठक—प्रत्येक व्यक्ति के अनुसार उनकी पुस्तक का परिणाम भिन्न रहता है।

४ पॉल वेल्लेरी ने अपने पात्र के मुँह से कहलवाया है—कला मात्र रचि-निभर है। कलाकार तो वहाँ से आरम्भ करता है जहाँ परमात्मा भी रुक जाते हैं।

५ कॉलरिज का यह मत भी हमें ध्यान में रखना चाहिए कि सच्ची कलाकृति तो वह है जिसमें पाठक निरी यान्त्रिक प्रक्रिया से या मज्जिल के कुतूहल से परिचालित होकर न चले बरन् रचना के रसग्रहण की यात्रा में पग-पग पर वह आनन्दस्वाद लेता चले।

६ क्लाइव बेल अपनी ‘कला’ नामक पुस्तक में कहते हैं कि समाज कलाकार को प्रत्यक्ष रूप से, अतः कला में अप्रत्यक्ष रूप से प्रभावित करता है। विश्व के सब कलावत् याचक बनें, क्योंकि कला और धर्म को पेशा नहीं बनाया जा सकता। पेशा बनाकर उन्हें नष्ट अवश्य किया जा सकता है। सच्चे कलाकार कला को पेशा इसलिए नहीं बनाते कि वे रचना करने के लिए जीते हैं, जीने के लिए रचना नहीं करते।

७ अलडूस हक्सले ने अपने ‘वर्द्ध स्वर्ण यदि उल्टा कटिबन्ध में होते तो’ नामक निबन्ध में ‘काव्य और भोग परस्पर विपरीत वस्तुएँ हैं’ ऐसा मानने वाले पाकपरस्त आलोचकों को बड़ी अच्छी फट्टियाँ सुनायी हैं—ब्लेक कवि ने मिस्टन के विषय में कहा था कि वह कवि न होकर अनजान रूप से शैतान का साया है। प्रत्येक मनुष्य में ऐसा गरीब शैतान रहता है जिसको सब ओर से सहायता और अनुमोदन की आवश्यकता होती है। कलाकार इस शैतान का स्वाभाविक प्रतिपादक है। मुझे उस टॉल्स्टॉय पर दया आती है जो केवल उपदेशक बना रहा।

८ जर्मन कवि गेटे ने कवियों में दो तरह के साहित्य-विलासी (डिलेतांते) माने हैं—एक तो वे जो काव्यात्मा व्यक्त हो जाय इतना ही काफी समझते हैं और काव्यरूप की उपेक्षा करते हैं; दूसरे वे जो काव्यरूप की बारीकियों में यानी प्रास-अलंकारादि में उलझकर काव्यात्मा की हत्या करते हैं। दोनों की कला असफल है।

६ निराला जी की कविता को दुर्बल मानने वाले पाठक से मैंने शुरू किया था, उसे शैलपेनहार का यह वाक्य भेंट करना चाहता हूँ—जब एक पुस्तक और एक दिमाग एक दूसरे से टकराते हैं, और दोनों में से किसी एक से खोललेपन की आवाज आती है, तब क्या यह जरूरी है कि वह वह किताब ही हो, नियानवें प्रतिशत उदाहरणों में वह पाठक का दिमाग ही होता है।

हिन्दी में सौन्दर्य-विज्ञान सम्बन्ध में और कला-समीक्षा के सम्बन्ध में गम्भीर आलोचनाओं की ओर जितना चाहिए उतना ध्यान नहीं दिया गया है। स्व० पण्डित रामचन्द्र शुक्ल, लक्ष्मीनारायण सिंह 'सुधाशु' आदि कुछ आलोचकों को छोड़कर अन्य किसी ने इस विषय को छुआ नहीं है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल बहुत बड़े आलोचक थे, वे समालोचकों के भी समालोचक थे, पर क्रोचे के साथ इन्दौर वाले अपने भाषण में और 'साधारणीकरण और व्यक्तिवैच्छित्र्यवाद' नामक द्विवेदी अभिनन्दन ग्रन्थ वाले अपने निबन्ध में वे अन्याय कर गये, यह आलोचना के एक निष्पक्ष इतिहासकार को मानना ही होगा। आई० ए० रिचर्ड्स को अधिक महत्त्व देकर, काव्य में लोरूपक और मगल-भावना के व्यक्तीकरण के आग्रह में सवेदनावादियों, मूल विधानवादियों आदि के प्रयोगों को उन्होंने बिलकुल नगण्य कर डाला था। 'कला के लिए कला' वाली बात को जीर्ण होकर मरे बहुत दिन हुए। एक बया अनेक क्रोचे उसे फिर जिला नहीं सकते। और 'वास्तविक स्थिति की अनुभूति एक बात है, अभिव्यजना दूसरी बात' (पृ० ८६) आदि इन्दौर वाले भाषण में उनके कई वाक्य हैं जो क्रोचे को ठीक से व्यक्त नहीं करते। मुझे इस प्रकार स्वर्गीय आचार्य के पाण्डित्य या आलोचना-शक्ति में तिलमात्र भी सन्देह या शका नहीं करना है। केवल यही कहना है कि जब इतने बड़े आलोचक तक में कहीं कहीं एकागीपन आ जाता था, तब अन्य आलोचकों का तो कहना ही क्या। किसी भी आलोचक को, चाहे वह वैज्ञानिक हो अथवा कलाकार, अपने आपको अन्तिम निर्णायक नहीं मानना चाहिए। संक्षेप में हिन्दी में कला-समीक्षा में मैंने, अपने आलोचकों में निम्न अभाव पाये हैं, जिन्हे संक्षेप में गहराई का अभाव और ऊँचाई का अभाव कह सकते हैं। गहराई के अभाव के अन्तर्गत आलोच्य कलावस्तु के अन्तरंग में प्रवेश करने वाले गहरे अध्ययन और सहानुभूति का एक साथ न रहना, जल्दबाजी और एकागीणता (प्रगतिशील आलोचकों में से भी कुछ इसी एकागीणता के शिकार हैं) आदि दोष आ जाते हैं। ऊँचाई के अभाव में किसी आदर्श नीति मूल्यों की भित्ति का आलोचकों में अभाव, रुचि का संस्थापन यानी संस्कारिता का अभाव, और सबसे घोर दोष जो आ जाता है वह है आलोचकों में प्रामाणिकता का अभाव। वह आलोचना चन्धा है जो विचार-आचार उच्चार में एकता उत्पन्न न कर सके और जो उस एकता से न उत्पन्न हुई हो।

अन्त में, आधुनिक कला-प्रयोगों के प्रति और कलाकारों के प्रति समालोचकों को अधिक सहिष्णु होने की प्रायना करते हुए में आर्द० जी० कैम्पबेल के 'ऑब्जेक्टिव फॉर्म एण्ड इट्स रोल इन एस्थेटिक्स' का एक वाक्य देना चाहता हूँ—“नवीन युग के साथ आधुनिक कलाकारों को नवीन दृष्टि प्राप्त होती है और उस नवीन दृष्टि से वह नये रूप-विधान प्रस्तुत करता है। यह रूप विधान वह केवल नवीनता के लिए नहीं निर्माण करता बल्कि वह उसकी नयी दृष्टि का परिणाम है।”

“ए परफेक्ट जज विल रीड ईच वक ऑव दिट
विद द सेम स्पिरिट ऐज इट्स आयर रिड।”

—पोप

आधुनिक साहित्य और चित्रकला

चीन की चित्र-लिपि और हमारे यहाँ के प्राचीन काकु और चित्र बन्ध काव्यो अथवा सचित्र पोथियो तक ही साहित्य और चित्रकला का सम्बन्ध नहीं रहा है। कई प्रसिद्ध कवि चित्रकार रहे हैं, यथा विलियम ब्लेक और रौजेंटी। और लियोनार्दा वा विंची जैसे श्रेष्ठ चित्रकारो ने इतालवी भाषा में सुनीत (सॉनेट) लिखे हैं। हमारे यहाँ इन दो कलाओं में, यानी लेखन-कला और साहित्य-कला में इतना अधिक सामञ्जस्य मध्य युग में कम रहा है। यद्यपि प्राचीन-काल में शिल्प-शास्त्र में इन्द्रिय-सवेद्य अनुभवों की मौलिक एकता मानी जाती थी, 'श्रवण दर्शन चैव स्पशान घ्राणमेव च। एव चतुर्विध प्राहुर्विज्ञान शिल्प-वेदिनः॥' वस्तुतः आज के मनोवैज्ञानिक भी मानते हैं कि हमारी अनुभूति एक समग्र (गेस्टाल्ट) वस्तु है। अतः उसकी अभिव्यक्ति के माध्यम पात्र भिन्न होने से, उसमें की विषय-वस्तु भिन्न नहीं हो जाती।

परन्तु माध्यमों में यात्रिक विकास होने के साथ ही हमारे कला विषयक आलोचनात्मक मानों में परिवर्तन अवश्यम्भावी रूप से घटित हुआ है। आदि-मानव के गुहा चित्र, अथवा बाग-अजता के भित्ति चित्र तथा मध्य-युगीन मुसविरी के बाद आज की आधुनिक कला के युग तक मनुष्य को सभ्यता में कितनी प्रगति की है ! स्पष्ट है कि हमारा कला-विषयक दृष्टिकोण भी वही नहीं रहा है, जैसे कि कलाकार की सूक्ष्म भावना और स्थूल तूलिका (अथवा लेखनी) वही नहीं रही है।

विशेषतः यथार्थ चित्रण में यह भेद और भी स्पष्ट हो उठा है। कैमरे की शोध और प्रचलन के बाद चित्रकला में यथार्थ के प्रति हमारी दृष्टि में आत्मल परिवर्तन हो गया है। पहले फोटोग्राफ जैसे यथार्थवाद पर जोर था, स्त्री पुरुष मांसल, उनकी त्वचा के रंग स्निग्ध और प्राकृतिक दृश्य भी यथावत् बनाने की ओर विशेष परिश्रम किया जाता था परन्तु जो काम घन एक सेकण्ड-छण्ड में घटित कर देता है, और अधिक अच्छी तरह करता है, उसके लिए मानुषी क्षितियों का अपव्यय क्यों ? अतः चित्रकार अब वह चित्रित करने लगा जो कि उसके मन पर बिम्बित होता था। शिल्प शास्त्र की पारिभाषिक शब्दावली में वह चित्राभास से चित्र-लेखन की ओर बढ़ा, और अब चित्र-लेखन से भी अधिक साकेतिक अथवा प्रतीकात्मक चित्र लिपि की ओर आ रहा है। यानी अब उसके रेखा और वर्ण स्वतन्त्र रेखा और वर्ण-मात्र न

रहकर, किसी अमूल, अचेतन भाव के संकेत होते हैं।

प्राचीन काल के चित्रों में प्राकृतिक दृश्याकन और मानवी चित्राकन के स्पष्ट भेद किये गये थे। किसी दृश्य के भागों का परस्पर प्रमाण, उनमें आकाश-धरती का स्थान, यथार्थता, दूर की और पास की चीजों का सापेक्ष आकार-अक्षेपण आवश्यक था।^१ और सचेतन चित्रों में स्वभावानुसार चर्चा, उनमें विभिन्न अनुभवों की भाव, शरीर की रचना, उसकी विभिन्न मुद्राएँ, रंग-संगति आदि छ गुण आचार्यों ने बताया हैं।^२ इस प्रकार की हमारी प्राचीन चित्रकला की जो प्रतिकृतियाँ विदेशों में गईं उनका रेम्ब्राँ जैसे विदेशी चित्रकारों के रेखाकन पर भी प्रभाव पड़ा है, ऐसा हवेल का मत है।

यह सब प्राचीन भारतीय चित्रकला विषयक चर्चा आधुनिक कला और साहित्य के सम्बन्ध और उसके भविष्य के लिए आवश्यक थी। समाज-विज्ञान से साधारणतः परिचित कोई भी व्यक्ति यह मानने को तैयार नहीं होगा कि मनुष्य-स्वभाव इतने हजार वर्षों में एक सा रहा है। यह असम्भव है। आधुनिक यन्त्र-युग में आकर मानव-व्यक्ति और मानव समूह की मानसिक दृश्य-पटियाँ बहुत भिन्न संघर्षमयी और द्वन्द्वपूर्ण हो गई हैं। इस घटना का प्रभाव हमारी कलाभिव्यक्ति पर भी पड़े बिना नहीं रह सका है। पाब्लो पिकासो की कला इसका एक सफल उदाहरण है। उसके चित्रों में जो असंगति, बुराई, विलक्षणता जान पड़ती है वह उसने आज्ञा की है। वह बुद्धि पुरस्सर है, परन्तु पिकासो की नकल पर हमारे कई चित्रकार और शिल्पी एक हलकी सी अर्थहीनता की कला में अद्भुत प्रयोग मानकर या तो पुराने ग्राम-पटो

१ स्थान प्रमाण भूलबो मधुरत्व विभक्तता ।

सादृश्य क्षयवृद्धि च गुणाष्टकमिव स्मृतम् ॥

स्थानहीन गतरस शून्यदृष्टि मलीमसम् ।

चेतनारहित वा यत्तद्यस्त प्रवीतितम् ॥

तरगाग्नि शिखाधूम वैजयन्त्यवरादिकम् ।

वायुगत्या लिखेद्यरतु विज्ञेय स नु चित्रविद् ॥

२ सुप्त च चेतनायुक्त मृत चैतन्यवर्जितम् ।

निग्नोन्नतविभाग च य करोति स चित्रविद् ॥

रूपभेदा प्रमाणानि भाव लावण्यमेव च ।

सादृश्य वर्णिकाभग इतिचित्र पङ्कतम् ॥

रेखा प्रशसन्ति आचार्या वर्तना च विचक्षणा ।

स्त्रियाभूषणमिच्छन्ति वर्णाढ्यमितरेजना ॥

की पुनरावृत्ति कर रहे हैं या इस भूमि से सर्वथा भिन्न प्रकार के वायवी, आकाश बेल जैसे चित्र बना रहे हैं जिनका भविष्य शून्य है।

चित्रकला में (और साहित्य में भी) सामाजिक आशय वर्ण्यदिष्ट होकर सर्वसाधारण को प्रिय बन सकता है। परन्तु वह विज्ञापन-चित्रकला, या पोस्टर-मात्र है। पोस्टर का अपना मूल्य होता है। वह लोक-कला भी हो सकती है, परन्तु आलोचना के हमारे मान पोस्टर जैसे स्थूल मान नहीं हो सकते। जिन लोगों ने ऐसे भद्दे मानों का आश्रय लिया है, वे फूहड़ समाज शास्त्रीयता की गलती कर बैठे हैं। कला में सामाजिक आश्रय वैयक्तिक अनुभूति की प्रगाढ़ता में एकरूप बनकर ही व्यक्त होता है। अन्यथा वह प्रभावहीन होकर रहेगा। तोता-रट-त या अनुकरण-कला की व्यजना का सबसे बड़ा शत्रु है। चाहे आज के जमाने में कला-मात्र को 'अनुकरण'-मात्र माना जाता रहा हो।

परन्तु इसका अर्थ यह कदापि नहीं कि कोई भी प्रत्यक्ष कला (चाहे चित्र या शिल्प या साहित्य) इतनी वैयक्तिक हो जाय कि वह अपनी प्रेषणीयता खो बैठे। अत्याधुनिक कला में यही खतरा प्रधान हो उठा है। स्पष्ट है कि मेरे दुःख-दर्द पूर्णतः आपके नहीं हो सकते। परन्तु फिर भी मेरे आपके सबके ऐसे दुःख-दर्द जरूर हैं कि जिनका समाधान कला के माध्यम से अपेक्षित है। फिर कुछ ऐसे भी अस्तित्ववादी मिल सकते हैं जो पूछें कि कला का काय रोग-चिकित्सा और रोग-निदान भी क्यों हो ? यदि युग रोग-ग्रस्त है, तो कलाकार उससे अचकर निरे स्वास्थ्य-लोक के सपने जैसे नहीं ले सकता, तो उस रोग के शिकार की भाँति घुल-घुलकर मर मिटने की तसवीर क्यों न सामने रखे। निवेदन है कि इस तरह की तसवीर किसी की मदद नहीं कर सकती, स्वयं कलाकार की भी नहीं। अतः कला में अनिवायत विकृतियों के अकन नहीं, परन्तु उसके परिमार्जन की अपेक्षा है। सुरियलिज्म (अतिथार्थवाद) आदि रूपा, विकृति-प्रधान अभिव्यजनाओं की प्रवृत्तियाँ आधुनिक साहित्य और कला में पाई जाती हैं। परन्तु सच्ची सामाजिक यथार्थता इनसे परे किसी सहित भावी को भी देखती है।

ये मेरे निकट मानव की सौन्दर्य-बोध और आनन्द-बोध की मूल प्रवृत्ति सर्वत्र एक-सी होने के कारण चित्रकला में अभिव्यक्त एक प्रकार की आलोचना और साहित्य में दूसरे प्रकार की आलोचना-दृष्टि नहीं हो सकती। हम एक ओर पिकासो और जामिनी राय को तो मानें, परन्तु साहित्य में प्रयोगवाद की खिल्ली उड़ायेँ यह कुछ कम समझ में आने वाली बात है। समाज और व्यक्ति के अन्तःसंघर्ष के कई रूप होते हैं—एक तो बाह्य, स्थूल द्वन्द्व है जिसे वर्ग-विभेद के नाते भावसवादी आलोचकों ने बहुत स्पष्टतः सामने रखा है। परन्तु कलाकार यदि अन्तःसंवेदनशील और सूक्ष्मचेता

हुआ तो उसके मन पर पड़ने वाले प्रभावों की हम उपेक्षा नहीं कर सकते । अन्तर्दृष्टि बाह्यसंघर्ष का एक अनिवार्य परिणाम भी हो सकता है । अतः आलोचक के लिए वृष्टव्य यह है कि वह अभिव्यजना कहाँ तक हमें प्रगति की ओर यानी अधिकाधिक सामाजिक कल्याण और वैयक्तिक मुक्ति की ओर ले जाती है ।

वास्तु और शिल्प-कला

स्थूल ललित-कलाओं में चित्र कला से निकट की कलाएँ हैं शिल्प कला और स्थापत्य । शिल्प के अन्तर्गत भास्कर्य, पूर्ण या अर्द्ध-उत्कीर्ण मूर्ति-निर्माण जैसे आ जाते हैं वैसे ही शिल्प-शास्त्र शब्द प्राचीन काल में बहुत व्यापक अर्थ में प्रयुक्त हुआ है, जैसे मालविकाग्निमित्र में 'पात्रविशान्यस्तगुणान्तरं यत्रति शिल्पमाधानु' कहा गया है ।

शिल्प के बहुत विशाल और सुन्दर नमूने प्राचीन ऐतिहासिक मन्दिरों में मिलते हैं । श्रवणबेलगुली या वरदानों के पास की जैन विराट्-मूर्तियों के साथ ही सुन्दर प्रस्तर-शिल्प के उदाहरण एलुरा, भरहुत, कोशाम्बी, साँची, श्रमरावती और भीटा में प्राप्त मूर्तियों में मिलते हैं । जगन्नाथ पुरी और कोणार्क के मन्दिरों की भाँति चाँदा जिले में सावली गाम के निकट बारागगा पर मार्कण्डेय मन्दिर का शिल्प भी मेरी स्मृति पर सदा के लिए अंकित है । वैसे इन पण्डितों के लेखक ने कई महीने कलकत्ता, मथुरा, सारनाथ, प्रयाग, बड़ोदा और दिल्ली के प्राचीन शिल्प संग्रहालयों के सूक्ष्म अध्ययन में और उनकी प्रतिकृतियों के अंकन में बिताए हैं । 'प्रतिमा' मासिक (कानपुर) के द्वितीयांक में 'प्राचीन भारतीय शिल्प में पशु-पक्षी' नामक सचित्र लेख तथा विक्रम-द्विसहस्राब्दी-ग्रन्थ में उज्जयिनी के मन्दिरों से शिल्प तथा वास्तु के कई चित्र (जो बिना मेरे नामोल्लेख के लेखों के शीर्ष-चित्र तथा पुच्छ-चित्र के नाते प्रयुक्त हुए हैं) इसके साक्षी हैं । 'कला-निधि' के लिए भी मेरे कई मूर्ति-चित्र अभी अप्रकाशित हैं ।

पाश्चात्य शिल्प-कला के विकास का, विशेषतः यूनानी और इतालवी शिल्प-कारों की—यथा माइकेल एंजलो और एपोनियस आदि की भवान् शिल्प कृतियों के चित्रों का भी अध्ययन मैंने किया है । और उत्तरोत्तर मध्य युग में, गिरजों के अलंकरण में या राजा या सामन्तों के अश्वारूढ़ या अन्य प्रकार की व्यक्ति मूर्तियों में से होते हुए आधुनिक शिल्प-कला रोडों, एक्स्टाइन और हेनरी मूर के युग तक कैसे विकसित हुई है, यह पूरा इतिहास कम मनोरंजक नहीं । तभी यूनानी अस्थि-पात्र पर अंकित मूर्तियों से प्रभावित होकर कीट्स ने 'ओड' लिखा और प्री राफेलाइट दल में एक कवि स्वयं शिल्पी था । हमारे यहाँ ऐसे उदाहरण कम हैं जो स्वयं साहित्य-मृष्टा या कवि हो, और साथ ही शिल्पज्ञ भी । भारत में जो शिल्प इतना सुविकसित था कि त्रिमूर्ति और नटराज और तारा की भव्य और सुन्दर प्रस्तर, काँस्य और मिट्टी की मूर्तियाँ ग्यारहवीं-

बारहवीं सदी तक मिलती है, वह मध्ययुग में निर्जीव श्रमिकरण में पड़कर नष्ट-प्राय हो गया। उसका आधुनिक विकसित पश्चिम प्रभावित रूप कुछ गिने-चुने नामों में ही प्राप्त होता है, जैसे महाराष्ट्र में म्हात्रे, २० कू० फडके, करमरकर, बाकरे आदि बंगाल में देवीप्रसाद रायचौधरी, सुधीर खास्तगीर, रामाकिंकर, प्रदीपदास गुप्त आदि। भारत में यह कला अभी पर्याप्त मात्रा में विकसित नहीं हुई है।

शिल्प से अधिक निकट की परन्तु साहित्य से उतनी ही दूर कला स्थापत्य या वास्तु है। हिन्दी में वास्तु कला पर बहुत कम ग्रन्थ है। परन्तु स्थापत्य अपने आप में एक बहुत मनोरंजक अध्ययन का विषय है। मैंने 'गुम्बद का विकास' नामक एक सचित्र लेख 'सम्पूर्णानन्द-अभिनन्दन-ग्रन्थ' में दिया है। उसके साथ ही विदेशी तथा देशी वास्तु के कला-रूपों का विशेष रूप से अध्ययन करने के बाद मैं इस परिणाम पर पहुँचा हूँ कि साहित्य को यदि केवल डाइग रूम तक ही सीमित नहीं रहना है, तो इन सभी गृह-निर्माण-विषयक सौन्दर्य-धन-उपयुक्ततावादी दृष्टियों का साहित्यिक के निकट बहुत ग्रथ होना चाहिए। फूस की झोपड़ियों का, गँवई बच्चे मकानों का और एक-सी सौन्दर्य हीन चालों का वर्णन करना आसान है; परन्तु मध्ययुगीन ऐतिहासिक 'बाडो' के या महलों के वर्णन देना सहज नहीं। और तो और बोद्धकायीन उपन्यासों में विहारो, जैत्यों और सघारामों के वर्णन में भूलें इस अध्ययन के शभाव के कारण घटित हुई है।

सौन्दर्य-शास्त्र की दृष्टि से शिल्प और स्थापत्य में प्रयुक्त द्रव्य उनकी शैली को और प्रभाव को भी निर्णीत करता है। समरमर का ताज और लाल पत्थरों की सीकरी को आप अन्यथा नहीं सोच सकते। रामाकिंकर के सयात्री परिवार में ककरीट के माध्यम की नियोजना अर्थशून्य नहीं है। जिस प्रकार प्राचीन मूर्तियों में देवताओं की आँखें श्रमलान रजत धातु की बनाते थे, उसी प्रकार आधुनिक शिल्प में भी अन्य द्रव्य का प्रयोग या 'सेटिंग' (जैसे हेनरी मूर के शिल्प में) बहुत मानी रखता है। प्राचीन यक्षिणियों, प्रसाधिकाओं या अम्सराओं के चित्रण में कुछ अतिरंजन मिलता है, परन्तु आधुनिक युग के रोडों को भी अपने 'चलते हुए मनुष्य' के धड़ या चिन्तक के सप्तधातु-शिल्प में अतिरंजन काम में लाना पड़ा है।

शिल्प की या स्थापत्य की दूसरी महत्वपूर्ण बात है 'मासेज' या आकाश को भरने वाले द्रव्यमान की संयोजना। आधुनिक शिल्प तो अधिकाधिक इसी पर आश्रित हो गया है। साहित्य में भी 'आकाश-पूर्ति' की समस्या होती है। विशेषतः प्रतीकात्मक रूप से चरित्र चित्रण या व्यक्तित्व के प्रस्तुतीकरण में उसकी बहुत सार्थकता है। शिल्प के द्रव्य जिस प्रकार से मिट्टी, पत्थर, काठ, धातु, काँस्य आदि हैं; साहित्य के भी द्रव्य शब्दार्थ हैं और उनके नवनवीन अभिधेय तथा उनमें प्रयुक्त परिभाषा-व्यवस्था

बहुत सी चमत्कृति निर्मित करती है, जो कलानन्द की एक प्रेरक वस्तु है ।

पाश्चात्य और भारतीय वास्तु-शास्त्र की तुलना में हमें कई मजेदार बातें मिलती हैं^१। हिमालय से विन्ध्याद्रि तक कश्यप संहिता विन्ध्याद्रि से तुङ्गभद्रा तक भृगु संहिता और तुङ्गभद्रा से नीचे मय संहिता प्रचलित है । त्रिवेन्द्रम् से प्रकाशित सोलहवीं शती के ग्रन्थ 'शिल्प-रत्न' में कश्यप-पद्धति 'नागर', भृगु पद्धति 'द्राविड' और मय पद्धति 'विसर' कही गई है । इन संहिताओं के अनुसार शिल्प-शास्त्र का प्रधान उद्देश्य मनुष्य का सुख है । उसमें पुस्ता नीच और पाछे की परम्परा को देखकर आगे देखने की बात प्रधान कही गई है । जब कभी कोई इमारत फिर से पक्की बनाई जाय तो उसमें कमजोर हिस्से को और पक्का बनाने की ओर ध्यान दिया जाय यह कहा गया है । शिल्पज्ञ को कृषि-शास्त्र जानना जरूरी है ।

प्रत्येक वस्तु के बरण, लिंग, वय, अवस्था और सस्कार निश्चित हैं । जैसे अथस्थाओं में प्रकृति, सस्कृति, रस्कृति और विकृति ये प्रधान हैं । यहाँ तक कि सोने-जैसी बेजान चीज के भी सोलह सस्कार गिनाये गये हैं । वास्तु-शास्त्र में जो कारीगर चुने जायें उनके बारे में भी नियम हैं । यथा—

आजकल के नाम	कश्यप संहिता	भृगु संहिता	मय संहिता
इजीनियर	शिल्पज्ञ	सूत्रधार	स्वपति
ओवरसियर	दैवज्ञ	गणितज्ञ	सूत्रग्राही
मिस्त्री	विधिज्ञ	पुराणज्ञ	तक्षक
कारीगर	पौर	कमज्ञ	वर्चक
मजूर	नृकर	काष्ठ	कर्मा

मकान बनाने के जैसे सूक्ष्म विवरण इन संहिताओं में दिये हैं, जैसे ही जमीन कौन-सी हो; उसमें अडोसी-पडोसी कैसे हो, कैसे पशु-पक्षियों, वृक्षों-वनस्पतियों का सहवास उचित है, कैसी चीजों का अनुचित—इन सब बातों के बारे में विस्तार से कहा गया है । घर के आसपास पर्वत, चट्टान हो परन्तु बलदल, खड्डे न हो, फटी हुई या दाग वाली, हड्डिया पड़ी जमीन अच्छी नहीं होती यह सब 'शिल्प रत्न' में कहा गया है ।^१ साथ ही किस दिशा में घर के बाथरूम हो, रसोई हो, सोने का कमरा हो वगैरह

१ गोमर्त्य फलपुष्पदुग्धतरुभिश्चाढ्या समा प्राक्प्लवा
स्निग्धा, धीररवा, प्रदक्षिणजलोपेताऽऽशुनीजोद्गमा
साप्रोवता, बहुपासुरक्षयजता, तुल्या च शीतोष्णयो
श्रेष्ठा भूरधमासयुवत विपरीतामिश्रिता मव्यमा ॥

सब बात 'भारतीय शिल्प' में दी है ।^१

इस प्रकार प्राचीन भारतीय कला के अनुसन्धान के लिए श्री अन्विन्द और आनन्दकुमार स्वामी भी चाहें आध्यात्मिकता देखना आवश्यक समझते हों^२ फिर भी, उनमें एक भौतिक उपयुक्तवादी वारा भी अवश्य स्पष्टतः वर्तमान रही है । उसकी खोज का बहुत सा प्रयत्न इधर डॉ० मोतीचन्द्र, डॉ० वासुदेवशरण अग्रवाल, डॉ० भगवतशरण उपाध्याय, सतीशचन्द्र काला अ० स० आलोकेश्वर आदि ने हिन्दी में भी किया है । फिर भी बड़ी आवश्यकता है कि भारतीय शिल्प तथा वस्तु के बारे में छोटे-बड़े अनेक सचित्र ग्रन्थ हिन्दी में निकले और वे वैज्ञानिक ढंग पर लिखे हों । यानी उनमें से विवेक इतिहास हो, निरा भावावेश नहीं । 'संस्कृति' के नाम पर पुनरुज्जीवन का नारा आजकल कई जीर्णोद्धारवादी लगा रहे हैं जो सही नहीं है । साहित्य में भी शिल्प-जैसी प्रमाणबद्धता, स्थापत्य जैसी सुगठित भव्यता तभी आ सकेगी जब हमारी सोन्दर्य-दृष्टि व्यापक बनेगी और हमारी अभिरुचि विकसित होगी । अन्यथा 'मूर्ति' को धार्मिक आवरण में ही सोचने की जसे हमारी आदत पड़ गई है । और हम उसी मानसिक गुलामी में अभी भी जकड़ हुए हैं ।

हमारी प्राचीन सांस्कृतिक धरोहर में शिल्प और स्थापत्य का—क्या गुप्त, मौर्य, गांधार और कुषाणकालीन और क्या पठान, तुगलक, मुगल और ब्रिटिश कालीन कला-कृतियों का—यथार्थ मूल्यांकन हम तभी कर सकेंगे जब हम जानेगे कि आज के युग और कला में यथार्थ सामाजिक प्रगति की दिशा में उसमें से कौनसी प्रेरणाएँ प्राप्त हैं और कौनसी बात निरी विकलांग, सुमूर्ख और अननकरणीय है । उन्हीं सशक्त परम्पराओं को चीन्हना है ।

१ स्नानागार दिशि प्राच्या अग्नियामग्निमदिरम्
अवाच्या वायनागार नैऋत्या वस्त्रमदिरम्
प्रतीच्या भोजनागार वायव्य पशुमदिरम्
भाडाकोश तूतस्स्या ऐशाभ्या देवमदिरम्

—भारतीय शिल्प

२ 'भारतीय भारकर्य, मूर्ति कला का भारतीय दर्शन, धर्म, योग और सारकृति से घनिष्ठ सम्बन्ध होने के साथ-साथ उनमें इन सबके रहस्य की व्यापक अभिव्यक्ति भी है ।'—कुमार स्वामी—'द एम एण्ड मेथड्स आफ इण्डियन आर्ट ।'

आधुनिक साहित्य और मनोविकृति

आधुनिक कला में असुन्दर का चित्रण बढ़ता जा रहा है; उसी प्रकार आधुनिक साहित्य में चित्र रूप और जुगुप्सित, बीभत्स और विकृत रूपों का निरूपण भी एक समस्या बन गई है। आलोचकों के लिए यह एक चिन्ता का विषय है। क्या नये साहित्य में ही मनोविकृतियों का चित्रण बढ़ता जा रहा है, या प्राचीनकाल से बीभत्स और अरम्य (ग्रीटेस्क) के प्रति मनुष्य का आकर्षण इसी प्रकार विद्यमान है? यदि यह चित्रण एक नई वस्तु है, तो वह क्यों इतनी बढ़ रही है और क्या इन मनोविकृतियों के चित्रण का परिणाम हितावह है? और यदि यह विकृतियाँ अनिष्ट हैं, तो इनके निराकरण का क्या उपाय है?

रोबर्ट और एप्ताइन का शिल्प, पिकासो और पॉलक्ली के चित्र, जौइस और सार्त्र के उपन्यास, हेन्नीमूर का अर्ध-शिल्प और ऐसे कई दुर्बोध आधुनिक कला के उदाहरण यह सिद्ध करते हैं कि कला में इस प्रकार की विचित्र, चोकाने वाली, असंतुलित रचना एक विश्वव्यापी समस्या है। और भारतीय साहित्य-कला में तो प्रागतिशील चिन्ताधारा की नवीन उद्भावना के साथ-साथ इधर सन् '३४ के बाद और उससे अधिक गत महायुद्ध के बाद इस समस्या ने बहुत तान रूप धारण किया है। यह कला जान-बूझकर अब तक प्रछूत और अस्पृश्य माने जाने वाले विषय चुनती और छूती है। उसका कहना है कि अवचेतन का यथार्थ-चित्रण हम ऐसी ही दुस्स्वप्न सम कला की ओर ले जायगा। इन सब कला-कृतियों की एक विशेषता यह भी है कि जन-साधारण के लिए वे एकदम दुर्ज्ञेय और कठिन, पहेली-बुझौवल के समान हैं।

एक तो पुराण-पन्थियों का, सनातन आलोचकों का, दल है, जो इन सारे अघटित व्यापार को सहज ही एक वाक्य से टाल देना चाहेगा कि यह सब तो कला ही नहीं, साहित्य ही नहीं। इस प्रकार कविता में एजरा पाउंड और नरुदा के समान 'व्यक्तिगत कल्पना चित्रों' के माध्यम से विचार करना अकलात्मक है, क्योंकि उसमें प्रेषणीयता का नितान्त अभाव है। परन्तु जो विख्यात शिल्पी-चित्रकार-कवि-उपन्यासकार आदि नाम मने ऊपर गिनाये हैं; उनकी कला-कृतियाँ हीन कोटि की, केवल प्रयोग के लिए प्रयोग वाली अधकचरी, मानसिक अजीब की द्योतक वस्तुएँ नहीं—अर्थात् युगान्तरकारी रचनाएँ हैं। अतः इस समस्या की ओर भी मूलतः पकड़ना होगा।

क्या मनुष्य के मन में जैसे सुन्दर और भव्य, रम्य और कोमल-मधुर के लिए

स्वाभाविक आकर्षण है, वैसे असुन्दर और घिनौने, विद्रूप और घण्ट के प्रति भी कोई प्रबल आकर्षण है ? मनोवैज्ञानिक इस बात का समझन करते हैं । प्रेम और घृणा वस्तुतः उसी एक मनोव्यापार के दो पहलू मात्र हैं । प्राचीन साहित्य-शास्त्रियों में विश्वनाथ ने साहित्य-दर्पण में बोभत्स-रस की मीमांसा इस प्रकार की है—

चित्तद्रवी भावमया ह्लादो माधुर्यमुच्यते ।
सभोगे करणो विप्रलम्भे शान्तेऽधिक त्मात् ॥
मूर्ध्नि वर्गान्त्यवर्गानि युक्ताण्डठडान्विता ।
रणौ लघू च तद्व्यवतो वर्णा कारणता गता ॥
अविवृत्तिरल्पवृत्तिर्वा मधुरा रचना तथा ।
ओज-श्चित्तस्य विस्ताररूप दीप्तत्वमुच्यते ॥
वीरवीभत्तारोद्रेपु क्रमेणावायमस्य तु ।
वर्गस्याद्यतृतीयाभ्या युक्ता वर्गा तदस्तिमी ॥

(गण्टम परिच्छेद श्लोक २ से ५ तक)

इसका अर्थ है—चित्त का द्रुतिस्वरूप आह्लाद जिसमें अन्तःकरण द्रुत हो जाए ऐसा आनन्द विशेष, माधुर्य कहाता है । यह जो किसी ने कहा है कि माधुर्य द्रुति का कारण है सो ठीक नहीं है, क्योंकि द्रवीभाव या द्रुति आस्वाद स्वरूप आह्लाद से अभिन्न होने के कारण कार्य नहीं है, आस्वाद या आह्लाद रस के पर्याय हैं । द्रुति रस ही स्वरूप है, उससे भिन्न नहीं है । और रस कार्य नहीं, अतएव द्रुति भी कार्य नहीं । जब द्रुति काय ही नहीं, तो उसका कारण कैसा ? द्रुति का लक्षण कहते हैं—रस की भावना के समय चित्त की चार वशायें होती हैं—काठिन्य, दीप्तत्व, विक्षेप और द्रुति । किसी प्रकार का आवेश न होने पर अनाविष्ट चित्त की स्वभावसिद्ध 'काठिनता' वीर आदि रसों में होती है । एव क्रोध और अनुत्तस्य आदि के कारण चित्त का 'दीप्तत्व' रौद्र आदि रसों में होता है । विस्मय और हास आदि उपाधियों से चित्त का 'विक्षेप' अद्भुत और हास्यादि रसों में होता है । इन तीनों वशाओं—काठिन्य, दीप्तत्व और विक्षेप के न होने पर रति आदि के स्वरूप से अनुगत सहृदयों के हृदय का पिघलना 'द्रुति' कहलाता है । सम्भोग-शृंगार, करुण, विप्रलम्भ शृंगार और शान्त रसों में क्रम से माधुर्य बढ़ा हुआ रहता है । शान्त रस में सबसे अधिक माधुर्य होता है । ट, ठ, ड, ढ, से भिन्न वर्ण आदि में वर्णों के अन्तिम वर्णों (ज भ ङ ण न) से युक्त होने पर माधुर्य के व्यवजक होते हैं । समास-रहित अथवा अल्पवृत्ति अर्थात् छोटे-छोटे समासों वाली मधुर रचना भी माधुर्य की व्यवजक होती है । चित्त का विस्तार स्वरूप दीप्तत्व 'ओज' कहाता है । वीर, वीभत्स और रुद्र रसों में क्रम से इसकी अधिकता होती है । वर्णों के पहिले अक्षर के साथ मिला हुआ उसी वर्ण का दूसरा अक्षर और तीसरे के साथ

मिला हुआ उसी का अगला चौथा अक्षर तथा ऊपर या नीचे अथवा दोनों ओर रेफा से युक्त अक्षर ए व ट ठ ड ढ श और ष ये सब ओज के व्यंजन होते हैं। इसी प्रकार लम्बे-लम्बे समाप्त और उद्धत रचना ओज का व्यंजन करती हैं—जैसे चञ्चव्भुजे-त्यादि ! विश्वनाथ ने आगे 'प्रसाद' की व्याख्या की है।

वीभत्स रस के सम्बन्ध में विश्वनाथ की शब्द-वर्ण वाली बात को पूर्णतः सही न भी मानें—क्योंकि शब्दों की अभिधाओं में तब से अब तक बहुत परिवर्तन और विकास हुआ है—तो भी यह वाक्य महत्वपूर्ण है कि वीर से वीभत्स में और वीभत्स से रौर रस में क्रमशः दीप्तत्व का आधिक्य होता जाता है।

पहले वीर-रस को लें। मराठी के कवि-आलोचक 'अनिल' ने संस्कृत में 'प्रक्षोभरसस्थापनम्' नामक निबन्ध में प्रतिपादित किया है कि आधुनिक काल में से राष्ट्रीय कविता अथवा मानवतावादी (विश्वबन्धुतावादी) कविता में दोनों के प्रति कल्याण तो होती है, उस दैन्य के कारणों के प्रति 'हुकार' भी होती है, परन्तु पूर्व सूरियों की बताई हुई 'कार्यारम्भेषु सरम्भ स्थवान् उत्साह उच्चते' वाली जिगीषा उत्साह उसमें नहीं होता। यदि वीर रस का स्थायी भाव मर्मार्थ मान लें, यानी तीतीक्षा-साहित्य मान लें, तो भी यह भाव-दशा मात्र होगी, रस-दशा नहीं। अतः 'अनिल' के मत से मानवता पर होने वाले अन्याय आक्रमण की, दलितों के प्रति छल की जो तीव्र अनुभूति होती है, इससे मन में सवेग स्थायी भाव निर्माण होकर प्रक्षोभ रस निर्मित होता है।

यह नया रस छोड़ भी दें तो भी आधुनिकतम कविता या कला के रसास्वाद में कटुतिक्त जो अनुभूति होती है, उसे क्या वीभत्स रस में ढालें ? ओजगुण यदि उसे मानें तो उसमें आदेश, ओर, सामर्थ्य होना चाहिए। परन्तु कडवी कविता पढ़कर मनस्त्रास होता है, आवेश नहीं उत्पन्न होता। ओजस् की व्याख्या उच्चारण और अर्थ-दृष्टि से कठिन, समास-प्रचुर रचना मानी गयी है। वामन, भोज और जगन्नाथ ने कठिनतामयी रचना को 'गाढ़ रचना' भी कहा है। भोज ने तो ओज और औजस्य में भेद किया है। ओज समास-प्रचुर रचना से निर्मित होता है तो औजस्य गाढ़ रचना से। मम्मट भी ओज के पीछे मन की एक प्रकार की व्याकुलता बताते हैं। जैसे—'घट पटु इतीतरे पटु रटन्तु वाक्पाटवात्' रचना है। जगन्नाथ ने अर्थप्रौढि को ओज कहा है और उसका लक्षण उदारता अथवा अग्रामता बताया है। वामन ने रचना की विकटता को उदारता कहा है। परन्तु इस उदारता का जोड़ इस नवीन, असुन्दर का जान-बूझकर निरूपण करने वाली अद्भुत रचना से कैसे लगाया जाय ?

इसके दो-तीन कारण बताये जाते हैं। कुछ लोगो का कथन है कि रचनाओं में कठिनता या दुरुहता निरी उदारता के कारण नहीं, अद्भुत रस की या वीभत्स रस

की उद्भावना के कारण नहीं होती, अपितु सत्य के नग्न, दमुरोन्मत्त, सीधे सच्चे चित्रण के कारण, सत्य के दबाव के कारण, the truth, bare truth, nothing but the truth की व्यञ्जना के कारण ऐसा अनतुलन होता है। क्षेमेन्द्र ने ओचित्य-विचारचर्चा में तीसरी कारिका में लिखा है कि—

कान्ये हृदयसपादि सत्यपयनिश्चयात्
तत्त्वोचिताभिधानेन यावत्पादेयता ऽवे ।

अर्थात्, सत्यप्रत्यय आ रहा है ऐसा निश्चय हो सके तो कान्य हृदय को जचता है। उसमें होने वाले वास्तव दर्शन से ही कवि ऐसा लेखन करें। वही इष्ट है।

इस भूमिका में मैंने संक्षेप में बताया कि आज के साहित्य और कला में कुछ ऐसा ऊबड़ खाबड़, विविचित्र-अजीब, नया और असहनीय सा उभरता चला आ रहा है जिसे हम संक्षेप में मनोविकृति कहें। उसी के रूपों और कारणों और यथासम्भव निराकरण के उपायों की चर्चा हम यहां करना चाहते हैं।

मैं कुछ नमूने लेकर वक्तवा हूँ। अपने ही एक कवितानुगा सॉनेट से आरम्भ करता हूँ, जिससे स्थिति की कल्पना की जा सकती है—

जीवन में आ गई वरत खोपड़ी गसता,
एक अपूरणीय-सा फैला है गभाव।
टूट रही है रात्र रसज्ञाना, शहमन्थता,
छितर गया है रसोद्रक का ही स्वभाव।
यह क्यों है, इसकी चर्चा भी हमको रुचती नहीं,
और हम सब मेडिया-वर्गान बने जाते हैं।
एक अजीब सा युग में छाया है, नाते पतती नहीं,
व्यर्थ सभी जो बात-बात पर तने-तने जाते हैं।
सब कुछ पहिले का मिटता-गा, खडित, अजर, रोग ग्रस्त है,
अस्त-व्यस्त है साज, रागनी बेठाठा है,
निकल भागता जीवन का झेदी पम्ती में खा शिकरता है,
मानो पहुँचेदारों ने कुन्दे से भपट-डपट डोंटा ठें।
जीवन का बोना, घिघियाता, बहुरा, पगु, विनीना, गन्दा,
और कलाकारों का उसमें बचते रहने का है धन्दा।

तो एक पक्ष उन कलाकारों का है जो ऐसी सब बुराइयों से बचते रहते हैं और गालिय के समान कहते हैं—

किस्मत बुरी सही पै तबीयत बुरी नहीं,
है शुक, की जगा के शिकायत नहीं मुझे !

इसका पक्ष उस सारी बुराई से भागता नहीं मगर उसका वर्णन करने जाता है और उसी में जैसे डूब-सा जाता है, खो जाता है, एजरा पाउंड अपने नवीन कविता-संग्रह 'पिसन कंटोज़' में कहते हैं, जिसकी प्रशंसा टी एस-इलियट ने 'बाणी की नयी प्रखरता' कहकर की है —

The ant's a certain in his diagon world
Pull down thy vanity, it is not man
Made comage, or made order, or made grace,
Pull down thy vanity, I say pull down
Thou art a beaten dog beneath the hail
A swollen magpie in a fitful sun,
Half black half white
Nor Knowst' on wing from tail
Pull down thy vanity
How mean thy hates
Fostered in falsity
Pull down thy vanity

मानव अहन्ता पर पाउंड की यह चोट ही नहीं, बरन् अथुना अग्रजो साहित्य का सारा स्वर ही गत सहाय्य के बाद बहुत निराशामय और कुठापूर्ण हो गया है। जीवन का अर्थ जैसे खो गया है। चारो ओर घोर बुराशा की तमिस्र का सिवा कुछ नहीं। 'अस्तित्ववाद' इसी आत्यन्तिक गतिरोध से उपजा दर्शन है। जीनपोल सार्त्र के 'लानासी' नामक फ्रान्सीसी उपन्यास का नायक आँत्वान रोज़ेतीन कहता है। 'यदि कोई मुझसे पूछता कि अस्तित्व क्या था तो मैंने उत्तर दिया होता कि वह कुछ नहीं, सिर्फ एक शून्य, खाली खोखला रूप है जो कि बाह्य वस्तुओं का रूप न बदलकर ज्यों का त्यों रखा गया है।' या 'यह आदमी और इसकी बड़ी-बड़ी नाक के तथुने मोछ के साथ ऐसे भयानक जान पड़ते हैं मानो वे एक पूरे कुनबे को हवा पर फेर करके दे सकते हैं। यही कुनबा उसका आधा चेहरा खा गया है' या 'पेड तैर चले। ऊपर आसमान की तरफ ? या शायद गिर पड़े एकदम। किसी भी क्षण इन वृक्षों के तने गिर पड़ेंगे। वे सब सूख गये। ठिठुरकर गिर पड़े, जैसे थके हुए जादू के डंडे हो। वे सब बिखर-कर ज़मीन पर एक काले मुलायम, जुड़े हुए ढेर के रूप में हो गये।'

यह केवल सार्त्र के उपन्यास में ही नहीं, सर्वत्र नवीन साहित्य में दिखाई देने वाली क्षुण्णता है। निराला जी के 'खजोहरा' और 'रानी कानी' या 'कुकुरमुत्ता' जैसी कविताएँ तथा 'नये पत्ते' के कई प्रयोग इस अतिवास्तववादी चेतना के प्रमाण हैं।

अतिवास्तववाद केवल चित्रकला और शिल्प तक ही सीमित न रहकर साहित्य के क्षेत्र में भी उतर आया है। जार्जन ने अपने 'द एस्थेटिक आवर्जेट' में कहा है कि—

Our age is rich in the profusion of the grotesque
The age is replete with life, but it may be that it is the
super-abundance of life with a dearth of form that is
characteristic of it

कुछ इसी तरह की चीज लुई पेकनीस ने अपने कविताओं में व्यक्त की है—

Fruits and greens are insufficient for health,
Culture is limited by lack of wealth,
The tourist sights have nothing like stonehenge,
The literature is all about revenge
They have then faults like all creators, like
The hero who must die, or like the artist who
Himself is like a person with one hand
Working it into a glove

इस प्रकार की कविता में क्षोभ और जुगुप्सा की अभिव्यजना इसी बात का प्रमाण है कि कवि की सूक्ष्म संवेदनाशील आत्मा पर कहीं चोट हुई है और वह तिल-मिला उठा है।

अतिवास्तववाद

अभी ऊपर मने जो चर्चा की उसमें सुररियालिज्म (अतिवास्तववाद) और अस्तित्ववाद (एविजस्टेंशियलिज्म) की चर्चा आई है, जिनका विस्तृत विवेचन आवश्यक है। सुररियालिज्म चित्रकला और शिल्पकला की एक शैली विशेष है जिसमें अचेतन मन की सारी कुठाओं को व्यक्त किया जाता है। इसके सबसे अच्छे शालोचक और टीकाकार श्री हर्बर्ट रीड के 'मिनिंग ऑफ आर्ट' और 'आर्ट नाउ' से इस विषय पर कुछ अंश सुनिए—

सुररियालिज्म समस्त छद्मियों के विरुद्ध विद्रोह का स्वर उठाने वाला आन्दोलन है। अतः उसका बहुत कड़ा विरोध भी होता है। शास्त्रीय शालोचक तो उसे एक तरह का पागलपन या सनकीपन कहकर टाल देते हैं। पर हम इसे सँका अन्स्ट और सालवाबोर वाली के चित्रों से समझने का यत्न करें। मैक्स अन्स्ट ने अचेतन मन के प्रतीकों को चित्रों में व्यक्त करने का यत्न किया है। जैसे अलजन्ना में 'क्ष' एक अज्ञेय परिणाम होता है, वैसे ही सुररियालिज्म चित्रकला का 'क्ष' है परन्तु इतना ही कहना काफी नहीं है। प्रतीकों की संयोजना वो तरह से होती है—मूर्त्त और अमूर्त्त। सुररिया-

लिज्म बोनो को मिला देता है। स्वप्न भीमासा के मनोविज्ञान से सुररियालिज्म को बहुत स्फूर्ति मिली है। कुछ लोग तो इसी कारण से मॅक्स अर्न्स्ट के चित्रों को चित्र कहते ही नहीं। उनके मत से यह तो शुद्ध मनोविज्ञान है या साहित्य, परन्तु चित्रकला नहीं।

जब इस प्रकार के सकेतो के आयोजन में मानवोपरि तत्त्वों का भी सहारा लिया जाता है तब सालवादोर दाली की कला अवतरित होती है। मध्ययुगीन धार्मिक चित्रकार बौद्ध ने स्वर्ग, मृत्युलोक और नरक के तीन चित्र बनाये हैं जिनमें से कुछ के विवरण सुनिष्ट—ये एक गिर्जे की प्रार्थना पीठिका के मण्डन के लिए बनाये गये थे। मृत्युलोक का चित्रण इस प्रकार—एक नदी-किनारा है। नदी के पानी के नीचे एक अडा है जिसमें से एक मोल खिड़की काट ली गई है जो कि बाहर एक काँच की नली के रूप में नीचे झुकती है। उसमें से एक आदमी भाँक रहा है और उस नली में घुसने वाले चूहे की ओर घूर रहा है। अडे के दूसरे छोर पर एक विचित्र पौधा है जिसका फूल फँलकर एक विचित्र शिराश्रो वाला बुद्बुद् बन जाता है जिसमें एक नग्न प्रेमियों का जोड़ा बैठा है। उस फूल के पास एक प्राणी एक राक्षसकाय उल्लू से आलिंगन कर रहा है। और ऊपर कुछ नग्न आकृतियाँ निराश रूप में प्रचण्ड कठफोड़ों पर बैठी हैं।

नरक के चित्रण में एक नग्न मानवाकृति एक बीणा पर गड्ढ की तरह फँसी है। यह बीणा एक बाँसुरी में से उगी है, जिसमें साँप लिपटा हुआ है और वह साँप अपनी गुंजलक में एक नग्न मानव को बांधे हुए है। ऊपर चौतरे पर एक पक्षी के सिर वाला राक्षस बैठा है जिसके 'र सुराहियों के बने हैं। वह एक मुर्दा खा रहा है जिससे पक्षी भाग गये हैं। उस चौतरे के नीचे एक बुद्बुद् है जिसमें से एक मानवाकृति एक गहरे गड्ढे पर आधी झुकी है। एक आदमी एक सूअर का चूम्बन ले रहा है, इतने में एक काल्पनिक कीड़ा आकर उसे कुतरता है जिसके पैर आदमी की तरह हैं और सिर से एक टूटा हुआ आदमी का पैर लटक रहा है।

(हमारे यहाँ भी जैन पुराणों में ऐसी कई विचित्र घटनाएँ मिल जायेंगी।) सालवादोर दाली इसी प्रकार अशुद्धि-रागत प्रतीक-योजना करता है। वह अक्सर लेडी शू में दूध का रत्तास चित्रित करता है।

'आर्ट नाउ' के पाँचवें अध्याय में हर्बर्ट रीड सुपररियालिज्म को स्वयंचलनवाद (Automatism) कहकर पिकासो की कला की चर्चा करता है। पिकासो पर एम. जर्बोस पाँच खण्डों में एक ग्रन्थ लिख रहे हैं जिसका यह अंश रीड ने उद्धृत किया है—पिकासो ने अपनी दृष्टि और अपनी कामना (Will) को कभी विरोध में नहीं रखा। दृष्टि और कामना भिन्न बातें हैं। दूसरे में एक सतत प्रयत्न रहता है; अन्तर्ज्ञान अज्ञात में एक साहसपूर्ण उड़ान है। वस्तुओं का सारतत्त्व, जब तक आत्मा-

नुभूति का तनाव नहीं होता, कोई नहीं ग्रहण कर सकता। पिकासो ने कहा कि मैं दूसरो के लिए देखता हूँ। पिकासो के प्रेरणा के क्षण गहरी बेवना और आत्म-मथन से भरे होते हैं। उसकी संपूर्ण इच्छा आत्म-प्राप्ति है। पिकासो देखता है कि उस पर कई तरह के परत जम गये हैं, जिन्हें वह भाड़ फेंकना चाहता है। वह सब बाधाओं को तोड़ना चाहता है। अतिवास्तववादियों ने युग के सामूहिक अवचेतन की स्थापना को मानकर निरीक्षण के स्थान पर गन्तज्ञान, विश्लेषण के स्थान पर सश्लेषण, वास्तवता के स्थान पर अपरवास्तवता को प्रथम दिया है।

जबोस के आन्तरिक स्वगत-भाषण की तुलना करके रीड आगे कहते हैं कि साहित्य और कला में आकृति या रूप की कल्पना का पुनर्निरीक्षण आवश्यक है। रोजर फ्राम के 'कलाकार और मनोविश्लेषण' (होगाथ १९२४) नाम के प्रबन्ध से वे उद्धरण देते हैं—'प्रतीक दो तरह के होते हैं; एक इद्रियसंवेद्य, दूसरे अवचेतन पर आधारित ही वैज्ञानिक और कलाकार के प्रतीको का सहारा छोड़ देगा, क्योंकि कविता जितनी ही अशुद्ध होगी, उतनी स्वप्न पर आश्रित होगी।' (In proportion as poetry becomes impure it accepts dreams)

सुररियालिज्म के पूर्व ज्यूरिच में १९१६ में जन्मा और १९२४ में मरा 'दावाइज्म' था। उसी की रक्षा में अतिवास्तववाद का जन्म हुआ। कवि ऑन्ते बेटॉन ने उसका उद्घोषण पत्र प्रकाशित किया। उसके अनुसार हमारी साधारण दुनिया से एक और बड़ी दुनिया हमारे अवचेतन मन की है। अतिवास्तववादी यद्यपि तोत्रीमों (Lautreamont) को अपना गुरु मानते हैं, और हेगेल के दर्शन में कुछ अपना समाधान खोजते हैं, फिर भी उसकी प्रेरणा का स्रोत फ्रायड से अधिक सबद्ध है। स्वप्न-चित्रों का आधार दोनों ही लेते हैं। सुररियालिज्म केवल स्वप्न या अचेतन की कला नहीं। वह कोई भी बन्धन नहीं मानती। वह तो अपने भीतर सीधे उतर जाना चाहती है। कल्पना के तुरगो को स्वच्छन्द छोड़ देने पर, उनके अनुसार अचेतन मन के कई अविजित प्रदेशों पर अधिकार प्राप्त हो जाता है। यह प्रक्रिया स्वयं चालित है। जो लोग इन नये चित्रों को नहीं समझते उनसे पिकासो ने प्रश्न किया है—हर कोई इन चित्रों का अर्थ पूछता है? आप पक्षियों के गाने का अर्थ क्यों नहीं पूछते? रात और फूल और यह आसपास का सब कुछ समझने का प्रयत्न न करते हुए आप क्यों और कैसे चाहते हैं कि ये चित्र ही आपकी समझ के विषय हों? जो लोग इन चित्रों को समझने का यत्न करते हैं, वे अक्सर गलत समझते हैं।

अस्तित्ववाद

अस्तित्ववाद पर मैं 'अभिरुचि' के अगस्त १९४८ के अंक में प्रकाशित अपने मराठी लेख 'सात्रं व भावसं' का अनुवाद यहाँ दे रहा हूँ—

मई १९४७ के 'वेमॉक्रेती नॉवले' में सेसील आन्ग्राड ने एक लेख में अस्तित्व-वाद का सच्चा स्वरूप खोलकर दिखाया है। अस्तित्ववाद, मार्क्सवाद-विरोधी, समाज-वाद विरोधी, जनतन्त्र-विरोधी, पुराने आदर्शवाद की वासी कबी म उवाल लगने वाला व्यक्तिवादी दर्शन है—यह इस लेख में प्रतिपादित किया गया है। 'माडर्न क्वार्टर्ली' के शिशिर १९४७ के अंक में कूर्त ब्लाउकफ़ ने 'ग्राइडियालोजी एंड रियालिटी' नामक छोटे लेख में, अस्तित्ववाद पर जो कुछ आध्यात्मिक कलई चढ़ी रहती है उसे भी पूरी तरह खोल दिखाया है। यह लेख म दो लेखों के आधार पर लिख रहा हूँ।

जीनपोल सार्त्र के ८०० पृष्ठों के 'अस्तित्व और नास्तित्व' (*L'Être et le Néant*) ग्रन्थ में पृष्ठ ३५९ पर का यह उद्धरण पढ़िए, इससे उसकी शैली की दुर्बलता का परिचय होगा—“इस आध्यात्मिक प्रश्न की सभावनीयता जरा अधिक सूक्ष्मता से देखे। सबसे पहिले यह जा कुछ दिखाई देता है वह ऐसा है, कि दूसरे के लिए अस्तित्व नाम की जो चीज जान पड़ती है वह वस्तुतः 'स्व' के लिए जीने की तीसरी कैवलय-स्थिति है। पहिली कैवलय-स्थिति, यानी 'स्व-के-लिए जीने की मन-स्थिति का अनास्तित्व के ढंग पर घटित अस्तित्व की ओर त्रिगुणात्मक प्रक्षेपण। इस प्रक्रिया में से पहिला प्रस्फोट दिखाई देता है, जिससे 'स्व-के-लिए' जीना स्वत्व-प्राप्ति करना है। और स्व की घटना से सुसंगत ऐसी स्वतः अलग होने की क्रिया का अभाव उस स्थान पर व्यवत होता है।”

उसके शिष्य भी उसका ग्रन्थ समझते हैं या नहीं, भगवान् जाने !

बी० क्रे० जेरोम ने अपनी 'कलचर इन दी चेंजिंग वर्ल्ड, ए माक्सिम एप्रोच' नामक दिसम्बर १९४७ में अमरीका में छपी पुस्तक में “एक सुसूक्ष्म समाज-व्यवस्था के लिए विचार-प्रणाली” इस शीर्षक के नीचे निम्न-दर्शनों की प्रलोचना की है—(१) अबुद्धिवादी बर्गसाँ, क्रोचे, ड्यूई, इल्लेसगर स्टाइन्बेक् (२) वैयर्थ के डिंडिम-अस्तित्ववादी सार्त्र, अल्लबर्ट केमस्, (३) मृत्युपूजक दार्शनिक सरेन्, कीर्कगार्ड, फ्रांज काफका और मार्टिन हाइडेगर, (४) अद्वैतवादी, ईलियट, जे राटडहड, आल्डस हक्सले, ईशरवुड,

१ “Let us examine the possibility of the metaphysical question more closely. What appears first of all is that being-for-others represents the third 'ek-stasy' of being-for-oneself. The first 'ek-stasy' in effect, the three-dimensional projection of being-for-oneself becomes itself, the tearing away of being-for-oneself from all that it is, in so far as this tearing-away is constitutive of its being ..”

कार्लशिपारो, मॅक्स्वेल अँड्सन्, (५) राक्षसपूजा और वैश्वानरपग एच० एफ० नीग्रोविरोधी हॉलिवुड के दिग्दर्शक और चित्रपट निर्माता, अमरीकी समाचार-पत्र संचालक । जेरोम लिखता है—

“आजकल अमरीकी पराश्रयी (बोजुआ) वर्ग एक नया परदेशी ‘वाद’ उधार लाया है। वह एक रहस्यवादमय भानमती के पिटारे के भाँति वाद है—अस्तित्ववाद। यह आजकल चलने वाला एक साहित्यिक दार्शनिक फ़ैशन है और शबुद्धिवाद की आकाश-वाणी है।

“अस्तित्ववाद सर्वापरि या चरम-परम (ट्रन्सेन्डेन्टल) मानव पर अधिष्ठित है। मनुष्य अपने सकल्प और रुचि के चुनाव में सर्वथा पूर्णतः स्वतन्त्र है। ‘मनुष्य का अर्थ है स्वातन्त्र्य’ (सन इज फ्रीडम) ऐसा जीनपॉल सार्त्र का सूत्र है। मनुष्य स्वयं का जो कुछ बनाएगा उससे परे कुछ है ही नहीं। यह अस्तित्ववाद का प्रथम सिद्धान्त है। उनकी दृष्टि से मनुष्य में ‘स्व’ के प्रति चेतना निर्मित करना, सब जिम्मेदारी ‘व’ पर ही है ऐसा मानना काफी है।”

“मनुष्य को—यानी जनता को—स्वयं के अस्तित्व के लिए जिम्मेदारी पहचानने के लिए बाध्य करना मार्क्सवादी की दृष्टि से एक सामाजिक आवश्यकता है। परन्तु यह चेतना सिर्फ़ हवा में जाग्रत नहीं होती। उसके सामाजिक परिपार्श्व में, ऐतिहासिक विकास की प्रक्रिया में यह जाग्रत मनुष्य अनुभव करता है। स्वतन्त्रता आवश्यकता की पहचान मात्र है। मार्क्स के शब्दों में—‘मनुष्य इतिहास बनाता है; परन्तु वह इतिहास अपने स्वयं के सम्पूर्ण कपड़े में से काटकर नहीं निकालता’।

“संक्षेप में, मनुष्य स्वयं निर्माण करने वाला, बनाने वाला है, उसी प्रकार वह निर्मित होने वाला भी है। यही सच्चा ऐतिहासिक मानव है। सार्त्र का निरा अध्यात्मजीवी मनुष्य सर्वथा मुक्त, पूर्णतः अमर्यादित (इनडिफ़ाइनैट) है। ऐसे आदमी की छलाँग उसे स्वतन्त्रता के उच्च स्तर में नहीं उड़ा ले जाती, परन्तु यह दासता की अंधेरी गुहा में डुबा देने वाली है। मनुष्य को सकल्प की स्वतन्त्रता का सबूत बाग़ दिखाकर उसे प्रत्यक्ष अस्तित्व में प्रचलित समाज व्यवस्था का जूआ मनवाने पर बाध्य करना ही उसका ध्येय है, क्योंकि सब पाप जैसे अस्तित्ववादी समझते हैं उस प्रकार से वैयक्तिक ही हो और सामाजिक पाप नहीं हो, तो मनुष्य के दुखों की सामाजिक जिम्मेदारी, सामाजिक कारण परम्परा पूर्णतः नष्ट हो जाती है।

“अस्तित्ववाद के इस परम और सर्वापरि व्यक्तिवाद में कार्य-कारण-परम्परा को स्थान नहीं है। ‘विज्ञान में कारण-विचार है न?’ इस प्रश्न का उत्तर वेते हुए सार्त्र कहता है—‘बिलकुल नहीं। विज्ञान तो अतीन्द्रिय होते है। वे भाववाचक तत्त्वों के अन्तर का अध्ययन करते हैं। उनका प्रत्यक्ष वास्तविकता से कोई सम्बन्ध

नहीं^१ ।' इस प्रकार कार्य-कारण-परम्परा का त्यागकर के अस्तित्ववाद सब प्रकार की सुसंगति, सम्बन्ध, परस्परश्रय, परस्पर-परिणाम को नष्ट करता है । इस प्रकार प्रकृति की मानव^१ पर और मानव की प्रकृति पर होने वाली परस्पावलम्बी प्रक्रिया की ओर से पीठ फेरकर, सात्र आदमी की क्रियाओं का उसकी चेतना पर होने वाला परिणाम अमान्य करता है । इस प्रकार सामाजिक जीवन के द्वार बन्द करके अस्तित्ववाद गूढ़ गुंजन, रहस्यवाद, अध्यात्मप्रवणता और उसके राजनीतिक पर्याय प्रतिक्रियावाद को पास बुलाता है ।

“सात्र का यह एकाकी आदमी कार्य-कारणों के, समाज-परिस्थिति के, इतिहास-नियमों से ऊपर उठा हुआ यह आदमी, सिर्फ पाप की छाया में घूमता रहता है । यह असामाजिक, चिरव्यथित, आत्मविश्वास शून्य और तिरस्कार से भरा हुआ प्राणी है । सात्र कहता है—‘मनव्य का अर्थ ही है एकाकीपन ।’ ‘बाहर जाने के लिए राह नहीं’ नामक नाटक में उसने एक अर्थपूर्ण वाक्य लिखा है—‘और सब कुछ नरक है ।’

“सात्र को १९४७ में अमरीकन नाट्य-परीक्षक मण्डल ने सर्वोत्तम विदेशी नाटककार का इनाम दिया । उसने फ्रान्स के लड़ने वाले लोगों से मैत्री करके थोड़े से शिष्य भी जुटा लिये और अपने आसपास क्रान्तिकारकता का आभा-वलय भी फैला लिया है । परन्तु वस्तुतः अत्यन्त व्यक्तिवादी, टटपूँजिये श्रराजकवाद का आत्मसमाधान सिर्फ उसमें से मिलता है । उसका शिष्य आल्बर्ट कैमस कहता है—

‘आत्महत्या, यही एकमात्र गम्भीर दार्शनिक समस्या है ।’

“इस श्रबुद्धिवाद के उत्तम नमूने काफ़्का के उपन्यास में, किर्कगॉर्द की धार्मिक आत्म-स्वीकृतियों और मार्टिन हाइडेगार के लेखों में व्यक्त होते हैं । काफ़्का कहता है—‘सिर्फ आध्यात्मिक जगत ही सच्चा है । जिसे हम भौतिक जगत् कहते हैं वह आध्यात्मिक दृष्टि से पाप है, इसीलिए सच्चे कैवल्य ज्ञान की प्रथम सूचना मृत्यु के प्रति कामना पैदा होना है ।’

किर्कगॉर्द के अनुसार,

‘आत्म-परक बनना ही यदि जीवन-कार्य है तो व्यक्ति के लिए मृत्यु का विचार निरी सामान्य कल्पना न होकर वस्तुतः वही कर्तव्य-क्रम है ।’

“हाइडेगार कहता है—‘मनुष्य प्राणी के अन्तःकरण में से सतत इस व्यथा

१ Absolutely not The sciences are abstract, they study the variations of equally abstract factors and not real causality

का कपन चल रहा है। इस व्यथा का अभाव ही मनुष्य के मौलिक शून्यतत्त्व का आविष्कार है।

“इस प्रकार अस्तित्ववादी अपनी साहित्यिक सांस्कृतिक परम्परा के समुद्र तत्त्वों को भी अमान्य सोवियट टिटरेचर करते हैं। बाई-फ़्रिड के मासिक के मूल रूपी लेख का एम एन राय के द्वारा किया हुआ एक अनुवाद ‘गाडन क्वार्टर्ली’ के १९४७ के ग्रीष्म अंक में प्रकाशित हुआ है— *A Philosophy of Unbelief and Indifference Jean Paul Sartre and Contemporary Bourgeois Individualism* नाम से। उसमें अस्तित्ववादियों की ओर से माने जाने वाले इस बड़े श्रेय का खंडन किया गया है कि अस्तित्ववादियों ने आध्यात्मिक उपन्यास साहित्य में रूढ़ किया। सार्त्र की साहित्यिक कृतियाँ देखिये। सार्त्र की पहली किताब ‘दीवान’ (एक कहानी-संग्रह) दूसरे भग्नयुद्ध से पहिले प्रकाशित हुई। उसके बाद ‘नॉशीया’ या ‘मितली’ नामक उपन्यास में उसने जीवन के प्रति अपना दृष्टिकोण स्पष्ट किया है। उसके अनुसार जीवन अर्थ-शून्य, फीका, उबा देने वाला, सिर्फ उगते जाने वाला घृणास्पद कुछ तो भी है, अतः मनुष्य स्वयं तथा आत्म-कर्मी के प्रति उत्तरदायी है। पश्चिमी साहित्य में यह नयी बात नहीं है। आर्द्रे मातारों, आर्द्रे जीव, स्ट्रिडबर्ग के पात्रों के ओर जेम्स जॉइस, डोस पापोस, ज्यूटस रोमन्स इत्यादि के नमूने की प्रतिकृतियाँ सार्त्र में सर्वत्र मिलती हैं। सार्त्र के गुरु हैं हाइडेगगर और किर्कगोड। १९१६ में प्रकाशित रोनाल्ड लेथैम नाम के अग्रज लेखक की ‘इन सर्व ऑफ सिविलिजेशन’ नाम की किताब में अस्तित्ववाद बीज मिलते हैं।

“इन सबके अनुसार मानव अपूर्ण है। सिर्फ कुछ अस्तित्ववाद और व्यक्तिवाद के नेता अपवाद हैं। सारी मानव जाति आज असंतुष्ट, अपनी ही स्वयं की परस्पर विरोधी वासनाओं और कामनाओं के भँवर में पड़ी हुई, विसंगत और व्यक्तित्व-शून्य बनी है। इसलिए मनुष्य कृति की एक बड़ी भारी भूल है। दोष पूँजीवादी समाज व्यवस्था का नहीं, इस अप्राकृतिक स्वभाव का है। इसलिए कटु सत्य मानवी अपूर्णता का है। यही कटु सत्य लैयम जैसे अग्रजों इतिहासकार, ब्रेटॉन जैसे त्रास्कीवादी सररिअलिस्ट और नीत्शेपथी लोग मानते आ रहे हैं। मनुष्य के भविष्य के विषय में जो निराश हैं, वे ही प्रत्यक्ष वस्तुस्थिति से भागना चाहते हैं, और वही सार्त्र के जाल में अटकते हैं। उनके मत से मनुष्य ऐसा ही अपूर्ण रहेगा और उसे निरा अस्तित्व प्राप्त होगा।

“ऊपर-ऊपर देखने वालों को सार्त्र का सूत्र, ‘मनुष्य जो कुछ अपने आपको बनाये, वही है’ (Man is only what he makes of himself) बड़ा मीठा जान पड़ता है। परन्तु वस्तुतः सार्त्र आज के जीवन की विषमता, अन्याय और

दुःख के कारणों को एक बना देता है, साफ दृष्टि को धुंधला बनाना चाहता है उसके अनुसार निश्चिन्ता अपरिचर्यानीय है। सार्त्र के Reprieve नामक उपन्यास में मनुष्य को डराने वाली यह नियति युद्ध के भय के रूप में अवतरित हुई है।

“सार्त्र को सामाजिक घटना से, व्यक्ति की बेकारी या रोजगार से कोई मतलब नहीं। वह केवल, ‘शापित मानव’ के अस्तित्व की मर्यादाओं का विचार करता है। उसके शब्दों में, यही अन्त में जान पड़ा कि मनुष्य सर्वथा एकाकी हुआ कि उसे व्यक्ति-स्वातन्त्र्य मिल जाता है। दस्ताएवस्की ने कहा—परमात्मा न होता तो सब कुछ चल जाता। सार्त्र जैसे अस्तित्ववादी इसी छोर से शुरू करते हैं—‘परमात्मा नहीं है। अब सब कुछ चल सकता है।’ परन्तु इस ‘सब कुछ’ की भी कुछ मर्यादाएँ हैं या नहीं? अकेला बेकार आदमी कितना भी सिर पचाए तो भी मिल मालिक नहीं बन सकता, और रेलगाड़ी के आगे सो जाने से भी बेकारी की समस्या हल नहीं होती।

“अस्तित्ववादियों का प्रगति पर विश्वास नहीं। उनके मत से सब कुछ ज्यो-का-त्यो रहता है। अच्छे-बुरे का निर्णायक व्यक्ति-मन है और उसे चुनने वाला क्षण है। इस प्रकार अस्तित्ववाद क्षणिकवाद और सवेहवाद का विचित्र मिश्रण है। यदि व्यक्ति की उस क्षण की चुनी हुई बात निष्पाप ही होती है तो फिर परिताप क्यों होता है? दुःख का मूल क्या? सार्त्र के मत से ‘मानवी अपूर्णता’ उसका कारण है। वह निष्काम कर्मयोग के समान ‘to act without hope of future’ की चर्चा करता है और अनासक्त या ‘स्टोइक’ बनकर भावों की ओर हिकरात से देखकर कहता है—‘उह, यह तो स्वयं की शक्ति बढ़ाने का व्यर्थ का भ्रमेला है।’

“लेनिन ने १९३६ में बि प्रालिटेरियन रिवोल्यूशन में कहा था—‘अराजकवाद पराश्रयी व्यक्तिवाद का ही दूसरा रूप है। व्यक्तिवाद ही अराजकवादी दृष्टिकोण का मूलधार है अराजकवाद निराशा का परिणाम है।’^१

“सार्त्र की उपन्यासत्रयी के प्रथम खण्ड ‘The Age of Reason’ का मुख्य पात्र दर्शन का मेथू दलाने है, जिसका प्रिय व्यवसाय है बालू के प्राध्यापक किले तैयार करना और उन्हें फिर मिटा देना। इस किले की स्तुति वह ‘वाह बहुत अच्छे। हवा से प्रावृत्त, निराधार और फिर गिरेगा भी नहीं!’ कहकर करता है और फिर वह अपने ही हाथों तोड़ भी देता है। इस रचना से वह शेर याद आता है—

‘बना-बना के जो दुनिया मिटायी जाती है।

जरूर कोई कमी है जो पायी जाती है॥’

१ “Anarchism is bourgeois individualism turned inside out Individualism is the basis of the whole outlook of anarchism... Anarchism is the child of despair.”

“यही मंथू आगे चलकर स्पेन के युद्ध को ‘आशा-शून्य सघर्ष’ कहकर युद्ध के प्रति अपना प्रेम व्यक्त करता है। अस्तित्ववाद के दाय के लकड़ी के घोड़े के पैर में बहुत सा प्रतिक्रियावाद छिपा हुआ सात्र के ‘Morts Sans Sepulture’ नामक नाटक पर पेरिस में रोक लगा दी गई। लवन के लिरिक थिएटर में उसी नाटक का ‘Men without Shadows’ नामक अनुवाद जुलाई १९४७ में दिखलाया गया। इस नाटक के पात्र शान्ति से अन्याय सहन करते हैं; मौन से प्रतिकार करते हैं—और वह भी फ्रांस की स्वतन्त्रता के लिए नहीं—व्यक्ति की स्वाधीनता के लिए।

“ए-कार्नु ने ‘माषसवाद और साहित्यिक सडॉध’ नामक प्रबन्ध में ‘अस्तित्ववाद की जड़ों’ पर चर्चा की है और रेनर मारिया रिलके की भावुक, दुर्बल, शरण, प्रेम-निराश, दुःखान्त कविताओं को इस नये दर्शन का आविस्त्र कहा है। ‘The Notebook of Malte Laurids Bugge’ र्थ में आत्महत्या की कामना करने वाला नायक पेरिस शहर में जाता है—वहाँ एकाकी, दुःख से पीड़ित रहते समय वह अपना चेहरा साफ रखने में, नख चर्चरह काटकर व्यवस्थित रखने में सतोष प्राप्त करता है। रिलके के युवक नायक का, यह अपमानवी आत्मिक विद्रोह स्वप्न-सृष्टि में खो जाता है और मृत्यु पूजा ही उसका अन्तिम धर्म बन जाता है। कार्नु के मत से टामस मान के बुद्धेनबुद्धस विश्लेषण में भी सामाजिक कारणमीमासा छोड़कर उसी कुण्ठा का वह स्वयम् शिकार बना जान पड़ता है।”

अपने मूल मराठी लेख का केवल एक अंश मैंने सुनाया। इससे अस्तित्ववाद के एक पक्ष का काफी विग्वर्शन होगा ऐसी आशा है।

×

×

×

क्या कवियों में ही कुछ दोष है जो उनकी रचनाएँ गद्यप्राय हो गई हैं? क्षेत्रेन्द्र का यह उद्धरण आचार्य महावीर प्रसाद द्विवेदी ने ‘आजकल के छायावादी कवि और कविता’ में बहुत वर्षों पूर्व उद्धृत किया था—

यस्तु प्रकृत्याश्मसमान एव कष्टेन वा व्याकरणेन नष्ट

तर्केण दग्धोऽनलधिमना वाग्यविद्वकर्ण सुकविप्रबन्धे ।

न तस्य वक्तृत्वसमुद्भव स्याच्छिक्षा विशेषैरपि सुप्रयुवतै

न गर्वभोगायति शिक्षितोऽपि सदाशित पश्यति नाभिमन्ध ॥

अर्थात्—जिसका हृदय स्वभाव से ही पत्थर के समान है, जो जन्म रोगी है, व्याकरण ‘धोकते-धोकते’ जिसकी बुद्धि जड़ हो गई है, घट-पट और अग्नि धर्म से सम्बन्ध रखने वाली फक्किका रटते-रटते जिसकी मानसिक सरसता दग्ध-सा हो गई है, महाकवियों की सुन्दर कविताओं का श्रवण भी जिसके कानों की अश्रु नहीं लगता, उसे आप चाहे जितनी शिक्षा दें और चाहे जितना अभ्यास कराएँ, वह

कभी कवि नहीं हो सकता। जैसे सिखाने से भी गधा गा नहीं सकता या अन्धा सूर्यचिह्न नहीं देख सकता।

एक बल उन लोगों का है जो सारा दोष वर्तमान युग पर ही मढ़ते हैं। मराठी उपन्यास 'डाक बगला' में एक तरुणी अपने चार स्खलनों की कहानी सुनाती है। उपन्यास की भूमिका में लिखा गया है कि जिन्हें पुस्तक में अश्लीलता जान पड़े, उन्हें मैं बता दूँ कि आज का युग ही अश्लील है। प्रगतिवादी आलोचक कुछ इसी प्रकार का तर्क प्रयुक्त कर कहते हैं कि आज का युग ही ह्रास और सड़ांध का (Decadence) का युग है। अतः जो कुछ इसमें लिखा या कहा जायगा उस मर्ज से जरूर छूटता नहीं रह सकता।

तात्पर्य, आज की साहित्य-कला में—दुरुहता, वृथाधता, ग्राम्य तथा अशिक्षित विषयों की चर्चा, मनोविकृतिपूर्ण चरित्रों का चित्रण, यौन तथा अन्य मनोविकारों से ग्रस्त मानवों के सजा-प्रवाह का यथार्थ वर्णन, कुण्ठा और त्रास, मनोबौद्धिक और हताशता, एतावृत्तत्व से समझौता अथवा आत्म-हतामयी खीझ, बोखलाहट और एक डण्डे से सबको पीटने की पाशवी वृत्ति; अवरण की अवतारणा और जुगुप्सित का जान-बूझकर वर्णन बराबर बढ़ता जा रहा है।

इसके कुछ कारण जो आलोचकों ने सुभाये हैं वे इस प्रकार हैं—

- १ साहित्य कला के वण्य-विषय में ही दोष बढ़ते जा रहे हैं।
- २ ज्ञान का क्षेत्र व्यापक होता जा रहा है, अतः चेतना अधिक बहुमुखी और चक्राचार होती जा रही है।
- ३ साहित्यकार का व्यक्तित्व कुचला हुआ और आत्मपीडक है।
- ४ साहित्यकार एकान्त व्यक्तिवाद का पोषण करता है अतः उसकी चिन्ता-धारा ही कल्पनाश्रित 'रूपवाच' में खो गई है।
- ५ साहित्य की अभिव्यजना के नये-नये माध्यम और साधन बढ़ते जा रहे हैं। अतः साहित्यकार की प्रयोगशील अवस्था को यह तुलनाहट है।
- ६ जीवन के विराट् सघर्ष में साहित्यकार दिक्षि-हारा, पथ हारा हो गया है। इसलिए राह न सूझने से वह अंधेरे में टटोल रहा है।
- ७ या, आज का पाठक और श्रोता ही विकृति का प्रशसक और इच्छुक बन गया है। अ फिरो के समान साहित्य और कला में भी एक प्रकार सस्तापन, भद्दापन या हताकापन आ गया है।^१

१ अस्तित्ववाद के दो प्रमुख सिद्धान्त हैं—भाव सामान्य निरपेक्ष है (Existence preceds emence) एवम् जीवन चिन्ता, एकाकीपन तथा निराशा है (Anguish, despair and abandonment)। मनुष्य स्वयं के कार्यों के प्रति उत्तरदायी होने से आत्मनिर्माण करता है, जिसमें उसे उपस्थित घृणा, मुक्ति एवम् नैराश्य से अपना मार्ग-निर्माण करना पड़ता है। —सम्पादक

मेरे कुछ कारण उभर सकते हैं। और भी कारण हो सकते हैं। मैं विरतार में जाना नहीं चाहता। परन्तु एक तो हम आज के साहित्य में स्वास्थ्य को मानकर चलना चाहिये और उससे भाउने का यत्न करना चाहिए, अथवा फिर उसे एक अनिवार्य युग रोम मानकर स्वीकार करके चुप रहना चाहिए जो कि दाट नहीं। साहित्य में स्वास्थ्य कैसे लाया जा सकेगा, यह दूसरा विषय है, बात दोषों के निराकरण की चर्चा अन्य प्रबन्ध में करूँगा।

मार्क्सवाद और सौन्दर्यशास्त्र

साहित्य और कला के क्षेत्र में प्रगतिशील आलोचना-पद्धति के प्रवेश के साथ-साथ यह प्रश्न अत्यन्त महत्वपूर्ण होकर सामने आ गया है कि क्या मार्क्सवाद का सौन्दर्यशास्त्र से कोई सम्बन्ध है ? और यदि है तो वह किस प्रकार है ? इस समस्या पर स्पष्ट और सर्वाङ्गीण विचार न होने के कारण बहुत सी गलतफहमियाँ आलोचना के क्षेत्र में फैल रही हैं। उदाहरणार्थ, वे छिछले आलोचकों को मार्क्स की दशन पद्धति की पूरी तरह नहीं समझ पाते या ग्रहण नहीं कर सकते, वे उसे भौतिकवादी (यानी चावकि की तरह सुखवादी) कहकर टाल देना चाहते हैं, और कहते हैं कि मार्क्सवाद के मानी तो 'रति और रोटी' की छूट और मनुष्य का पुनः पशु बन जाना या आदम मानव की भाँति स्वच्छन्द बन जाना है। दूसरी ओर जो अधिकचर मार्क्सवादी हैं, वे मार्क्सवाद के एकांगी पक्ष को ही लेकर हर जगह, साहित्य और कला के इतिहास में भी, केवलमान आर्थिक मानदंड का स्थूल रूप से प्रयोग करके उस तक-पद्धति को एकदम शब्द प्रामाण्य की, सनातनीत्व की कोटि में ले जाते हैं। इस प्रकार मार्क्सवाद जो कि द्वातात्मक भौतिकवाद का दूसरा नाम है, उसे सौन्दर्यशास्त्र पर घटित करने में बड़ी भूलें होनी की सम्भावना है। अतः प्रस्तुत निबन्ध में मैं प्रयत्न करना चाहता हूँ कि मार्क्स को जो विशेष तक-पद्धति थी, जो कि हेगल के आदर्शवाद के विरोध में उसने प्रस्तावित की थी, उसका प्रयोग साहित्य-समीक्षा और कला समीक्षा में किस प्रकार हो सकता है, उसकी सीमाएँ हैं और उसकी इष्टा-निष्ठता किन कारणों पर अवलंबित है।

मार्क्सवाद अथवा द्वातात्मक भौतिकवाद की निम्न विशेषताएँ हैं—पहली बात तो यह है कि मार्क्सवाद एक बुद्धिग्राह्य, वैज्ञानिक दर्शन-पद्धति है। वह मनुष्य की सभी समस्याओं के विश्लेषण का प्रयत्न उसमें विवेकयुक्त किया जाता है। वहाँ किसी श्रवण्य, अज्ञेय, अपरोक्ष सत्ता या रहस्यात्मक शक्ति पर अवलंबित नहीं रह जाया जाता। जो है, प्रत्यक्ष, प्रयोग्य और तक की सीमा में है। 'तर्कप्रतिष्ठापना' कहकर वहाँ समस्या को टाला नहीं जाता। दूसरी बात यह है कि मार्क्सवाद एकांगी दर्शन नहीं है, वह आज उसके राजनैतिक रूप में कुछ कठमुल्लापन भले हो दिखलाता हो, दार्शनिक या सैद्धांतिक पक्ष में वह शब्द-प्रामाण्य का घोर विरोधी है, वह मानवी अनुभव की समग्रता, विशालता और सव्यापकता को अपनी सम्पूर्णता के साथ ग्रहण करना

चाहता है। समाज और उसके विकास की सभी आवश्यकताओं का वह विप्लवपूर्ण करता है। अतः वह किसी भी मूल या जाति को अछूत नहीं मानता। वहाँ ऐसा भेद-भाव नहीं है कि केवल श्रास्त्रिक दर्शन ही पढ़े जायें, नास्त्रिक दर्शनों को बारा सौतेले बच्चों की भाँति दूर रखा जाय। मार्क्सवाद की तीसरी विशेषता यह है कि वह परिवर्तनशील, विकासगामी दर्शन है। वह 'भूतस्थगच्छतामश्नुमः' कहकर किराये ज़ुलूम का पिछ पकड़कर नहीं बैठ जाता। वह उन ग्रन्थों की तरह नहीं कि जो हाथी के अंग विशेष को पकड़कर उसी को समूचा हाथी मान लें। वह गत्यात्मक दर्शन है। अतः वह स्थितस्थापकवादी नहीं। साथ ही उन्नीसवीं सदी के सुधारवादी व्यक्तिवादी लिबरलों की भाँति इस परिवर्तन को निरा प्राकृतिक चक्रानेमि कम मानकर चुप नहीं रह जाता। यह परिवर्तन मानवनिर्मित है, इसका उसे पूरा भरोसा है। इसी कारण मार्क्सवाद एक सक्रिय दर्शन है, वह उन मृत दर्शनों में से नहीं जिनमें सिर्फ पुराण-वरतु-संशोधन ही हो सकता है; कोई नई प्राणवान चेतना शेष नहीं है। और जब यह कहा जाता है कि मार्क्सवाद क्रियाशील कमण्य दर्शन है तो उसका अर्थ यह कदापि नहीं कि यह क्रिया अथ अवेग पर आश्रित, फासीवादियों की 'क्रिया के लिए क्रिया' (सगठन के लिए सगठन) जैसी है, परन्तु एक वैज्ञानिक की-सी सुनियोजित विचार पर आश्रित, समय परिस्थिति के अनुसार सघटित क्रिया है। इसी कारण मार्क्सवादी दर्शन मृत्यु पूजक और शून्यवादी दर्शन नहीं। वह आशावादी दर्शन है। आशा प्रयोग और अनुभव पर आश्रित रहती है। मार्क्सवाद ससार के इतिहास का विश्लेषण करके कुछ अनुभव एकत्रित करता है; सामाजिक शक्तियों के महत्त्व को उजागर करता है। अतः वह भविष्य के लिए, इतिहास के प्रकाश में, एक नवीन आशा का संचार करता है।

मार्क्सवाद अथवा द्वैतात्मक भौतिकवाद को समझने के लिए यह आवश्यक है कि उसमें के तत्त्व और उसकी तर्क-पद्धति को अलग-अलग करके समझा जाय। मार्क्स ने सत्रहवीं और अठारहवीं शती के यूरोपीय दार्शनिकों का उदार, नवीन ज्ञान को ग्रहण करने वाला दृष्टिकोण अपनाया और उसमें उन्नीसवीं सदी की वैज्ञानिकता मिलाई। इसी कारण बाह्य जगत की वस्तुनिष्ठ आलोचना करके सत्य और सतुलित ढंग से क्रियात्मक ज्ञान को मार्क्स ने अपने विचार का आधार बनाया। इस विश्व में विभिन्न तत्त्वों में कैसा परस्पर सम्बन्ध है यह मार्क्स ने देखा—वस्तुनिष्ठ और आत्मनिष्ठ दृष्टिकोण में, जीवित और जड़ पदार्थों में, मानवी स्वभाव और सामाजिक-व्यवस्था में, चेतन मन और अचेतन सृष्टि में। जो द्वैत मानकर पुराने दार्शनिक सतुष्ट हो गये थे, मार्क्स ने उस द्वैत के कदम को थोड़ा और बढ़ाया कि इस प्रकार द्वैत की कल्पना करना, आत्म को अनात्म से अलग मानना समस्या से पलायन करना है। हेगेल की भाँति केवल आदर्शवाद की भीनी फिल्ली चढ़ाकर भी समस्या नहीं सुलझती। देखना

होगा कि इन परस्पर विरोधी माने जाने वाले तत्त्वों में कैसा अविरोध है, कैसा परस्पर-वलवर्तन है, खाद अनाज नहीं है, परन्तु खाद के बिना भी अनाज नहीं है। कोरा बीज कुछ नहीं कर सकता—अगर मिट्टी, पानी, क्षार, खाद आदि सब कारण-खण्डों का समवाय न हो और बीज से बनने वाला अनाज का अकुर जैसे बीजत्व खोता है, वैसे जिस मिट्टी की पत के साथ उसे लडना पड़ा है उसी में से बहुत सा आत्मसात कर उसके मिट्टीपन को भी खोने के लिए बाध्य करता है। यो दो के विरोध से तीसरा ही एक विकास उत्पन्न होता है। आज अंग्रेज भारत में डेढ़ सौ वर्ष तक अपने पैर जमा गये। आप कहें कि वे अपने साथ जो रेल, तार और कई आधुनिक वैज्ञानिक सभ्यता की यात्रिक बातें लाये हैं वे चुटकी से मिटा दी जायें, और फिर हम 'रामराज्य' की ओर या अशोक साम्राज्य या शिवाजी की 'हिन्दूपद पादशाही' की ओर लौट चल तो वह असम्भव है। साहित्य और कला के क्षेत्र में भी चाहे जितनी 'तपस्या' और 'साधना' करो, फिर दूसरा वात्मीकि, कालिदास या तुलसीदास सम्भव नहीं। उनके गुणों की दुहाई देना भी सार्थक नहीं क्योंकि युग बदला, उसके साथ समस्याएँ भी बदली, और शायद आज उन कविश्रेष्ठों में से कोई जीवित होकर आता तो सम्भवतः वह स्वयम् अपने पुराने रूप पर हँसता या सहानुभूतिपूर्वक कहता—'ओह, तब मानव-जाति कैसी शैशवावस्था में थी। समस्याएँ कितनी सरल थीं। आज वात्मीकि या होमर को, कालिदास या शेक्सपीयर को कथा बाँचकर जनाश्रय या राजाश्रय सहज नहीं मिलता, उसे अपनी काव्यपुस्तक की कितनी आवृत्तियाँ बिकें और उसका प्रकाशक उसे 'कोर्स' करा सका है या नहीं, उसे अमुक-अमुक पुरस्कार प्राप्त है या नहीं आदि बातों का भी विचार करना ही पड़ता है। नहीं तो वह भी किसी 'विसराम' या ईशुरी की तरह कहीं अर्वाक्षित रूप से अपनी प्रतिभा की कालि में दीप्त, विकसित होता, मुरझा जाता।

माक्सवाद के तत्त्वों की भाँति उसकी पद्धति भी भिन्न प्रकार की है। उसमें सृष्टि कर्तृत्व किसी शेषशायी को सौंपकर चैन की नींद नहीं ली जाती। उसमें भौतिक विकास सृष्टि पर जीवजात के आरम्भ का—प्राणीशास्त्र, भूतशास्त्र, वनस्पतिशास्त्र नू-विकास-शास्त्र के आधार पर सूक्ष्म अध्ययन कर कुछ निर्णयों पर पहुँचा जाता है। उसमें पृथ्वी पर पाप का भार बढ़ते ही श्री विष्णु या श्री शिव (जो भी ड्यूटी पर हो) एकदम अवतार नहीं ले लेते; ऐसे चमत्कारों में किसी भी वैज्ञानिक पद्धति का विश्वास नहीं हुआ करता। उसमें प्रत्येक कार्य का एक कारण होता है। भौतिक कार्य का भौतिक कारण ही हो सकता है। प्रत्येक कदम से पहिले कुछ घटित हो चुका है। प्रत्येक क्रिया कई क्रिया-प्रतिक्रियाओं का प्रतिफल होती है—और इस प्रकार एक तर्कसंगत सरणि से विचार भी बढ़ा करते हैं। वहाँ फासीवादी चिन्ता के ढग पर

सोचने का काम किसी वर्ग, जाति या मुट्ठी भर विशेषज्ञों या उनके अभाव में परमात्मा के चुने हुए, प्रेषितों, नानाशाहों के लिए 'रज्जव' नहीं किया जाता। वहाँ सनभन सोचते हैं, सोच सकते हैं, इस बात को मानकर चला जाता है।

सौन्दर्यशास्त्र मनोविज्ञान और समाजविज्ञान से सम्बन्धित एक पयोगावस्था में से जाने वाला विज्ञापन है और शुद्ध दशनो में उसे स्थान नहीं दिया जाता। और वैसे तो मार्क्सिय विवेचना-पद्धति पर भी अनेक आक्षेप मिल जायेंगे। म मार्क्सिय तक-पद्धति को मानता हूँ इसका अर्थ में शब्द प्रामाण्यवादी नहीं हूँ, तथा द्वैतात्मक भौतिक-वाद में विश्वास करता हूँ, यह स्पष्ट है।

मार्क्सिय तर्क-पद्धति की निम्न चार विशेषताएँ हैं—(१) 'वस्तु' और 'स्व' का द्वैतात्मक सम्बन्ध, (२) राशि का गुणात्मक परिवर्तन, (३) नकार का नकार और (४) इतिहास का भौतिक, वैज्ञानिक विकास विश्लेषण।

सौन्दर्य मूल्य की अपेक्षा से प्रथम विशेषता का अर्थ यह है कि सिनार बेनेदेत्तो कोचे मानते हैं वैसे कला केवल आतरानुभव या शुद्ध 'प्रमा' (इन्ट्यूशन) नहीं हो सकती। विज्ञानवादियों, आदर्शवादियों की या (Idealists) की गलती 'विवर्त' (सोलिप्सिम) में इस प्रकार हम पहुँचेंगे। शकसपीयर को कल्पना अथवा कालिदास की अनुभूति का सौंदर्य कोई वैयायक्त, अतीन्द्रिय घटना नहीं। शकसपीयर की या कालिदास की देश काल-परिस्थिति विशेष का प्रभाव अवश्य उनके मन पर पड़ा होगा, अन्यथा कलाकार के मन की विशेष-सुकुमारता, प्रतिसंवेदनशीलता का क्या अर्थ? यह हम मान्य कर सकते हैं कि श्रेष्ठ साहित्यकार अपने युग का निरा फोटोग्राफर या ध्वनिक्षेपक यत्र नहीं होता, उसे आग ठेलता है, इसी में उसकी श्रेष्ठता निहित है। परन्तु यह कहना कि उनकी सौन्दर्य निर्मित विषकालातीत थी या होती ही है, इस बात का कोई प्रमाण नहीं। इससे यह सिद्ध होता है कि अब बुबारा कालिदास, तुलसीदास या प्रेमचन्द की अवतारणा असम्भव है। उन उन लेखकों या कलाकारों की मानवीयता, उदारता, विद्रोही-वृत्ति आदि गुणों द्वारा उनकी सौन्दर्य वृष्टि परिमित निर्णीत अवश्य हुई होगी परन्तु इस कारण से, अन्य व्याप्तिथों से, अप्रामाण्य, केवल आदर्श, सर्व-सामान्य भाववाचक शब्द लेकर उन्हें विश्व के व्यापिकारों से आज-कल अपरिवर्तनीय, सनातन, शाकरब्रह्मा जैसी कूटस्थपचलगधुवम् वृत्तियाँ मानना इतिहास तथा मानव विकास विज्ञान के विषय में अपना अज्ञान व्यक्त करना है।

राशि का गुणात्मक परिवर्तन सौन्दर्यशास्त्र में भी अवश्य कार्यक्षम है। आदिम मानव की स्थूल, मासलुब्ध, एतैयिक सौन्दर्यवृत्ति राभ्यता के विकास के साथ-साथ सूक्ष्मतर, अधिक मानसिक तथा बौद्धिक होती जा रही है और इसी कारण एक नील, गोड या सथाल अबुलकरीम खाँ के आलाप या पिकासों के चित्र नहीं समझ सकता। परन्तु

भोल, गोड या सधल के गाने या नृत्य, हममें से कुछ 'प्यूरिटनो' को छोडकर, सुसंस्कृत मानव क्से भी आनन्द देते हैं—यह इस बात की साक्षी है कि हम से अभी भी पशु-वृत्तियाँ विद्यमान हैं; और अभी हम शा के 'राम राज्य' के सेक्स हीन मानव नहीं बन गये हैं। सौन्दर्यानिद के इस प्रकार शारीरिक वृत्तियों से निबद्ध होने के कारण कई विशुद्ध दार्शनिक इसे दर्शन का अग नहीं मानते। दशन शास्त्र ने (जैसे साख्य या सूफी) इस प्रकार के सुन्दर सकेतो प्रतीको का आश्रय अवश्य लिया है। परन्तु सौन्दर्य के क्षेत्र में सामाजिक थयार्थवाद की चर्चा उन्हे अस्वाभाविक और अप्रिय जान पडती है। एक व्यक्ति की सौन्दर्य-कल्पना और एक भीड की सौन्दर्य-कल्पना में स्पष्ट भेद है—यह कोई भी मनोवैज्ञानिक मानेगा। भीड म व्यक्ति अपनी व्यक्तिकता भूल जाता है, उसमें 'साधारणीकरण' अधिक मात्रा म जागृत होता है, वह अधिक बालश तथा अधिक पशुनृत्य बनता है, ऐसे भी मत मकडूगल आदि देते हैं। ऐसी स्थिति म सौन्दर्य सृष्टि और दृष्टि भी समूह मे गुणात्मक रूप से परिवर्तित होती ही है यह मानना होगा।

'नकार का नकार' यह सिद्धान्त सौन्दर्य तथा उसके विपरीत असुंदर के मान-निरणय मे हमें ध्यान में लेना होगा। इयूप्ति की पुरतक कला और अनुभव' में इसकी विस्तृत चर्चा है। वस्तुतः 'असुन्दर' हमारे सस्कार से अधिक क्या है? काव्य में जिन दोषों की चर्चा हमारे रीति-शास्त्री करते थे, वे प्रायः सभी कम अधिक मात्रा म प्राचीन श्रष्ट काव्यों मे भी और अधिकांश आधुनिक कविता में मिल जायेंगे, परन्तु इससे क्या उनकी महत्ता कम कही जायगी? परन्तु कही न-कही हमें सुन्दर-असुन्दर, सुख-कुख के बीच सीमारेखा तो खींचनी ही होगी। आस्कर वाइल्ड, पेटर पयी आलोचक और शिलर काट आदि शब्द प्रज्ञावादी कलाकार को, सौन्दर्यपूजक को शर्तीतिमान मान ही नहीं सकते। उनके लेखे 'सुन्दर' और 'सम' के क्षेत्र जसे एक दूसरे से स्वतन्त्र हैं। कला नीति-शर्तीति से परे है। कला का अपना स्वतन्त्र तक है। परन्तु वह 'स्वातन्त्र्य' अपने आप में कोई अर्थ नहीं रखता, न यह नीति-शर्तीति से परे चाला नारा ही—'आदमी अपने कथे पर नहीं चढ सकता।' सुन्दर भी अपनी सीमाओं से परे नहीं जा सकता—जहाँ वह सीमा का अतिक्रमण करने का अप्राकृतिक प्रयत्न करेगा वही असुन्दरता आ जायगी। परन्तु जैसे कीचड कमल की अवश्यम्भावी शर्त है या खाद पौधे के लिए अनिवार्य है, सौन्दर्य भावना या सौन्दर्य-विचार के पीछे भी अन्य सामाजिक असुन्दरताओं की विवेचना आ ही जाती है—व्यक्तिक नहीं, सामाजिक।

इतिहास के भौतिक वैज्ञानिक विवेचन का साहित्य-कला अथवा अन्य सौन्दर्य-प्रक्रियाओं पर आरोप हमारे कई आलोचक मित्रों को कुपित कर देता है। वे आरोप करते हैं कि क्या शेक्सपीयर की रचना में कोई आर्थिक आशय खोजेंगे या कालिदास की शकुंतला में सामंतवादी वृत्ति ही? वे पूछते हैं कि आज तो मजदूर या अछूत के

बुद्धि दब सुन्दर कला के आलम्बन हो सकते हैं, परन्तु कला जब समानता और जाति विरहित समाज व्यवस्था बन जायगी, तब इस कला का क्या मूल्य होगा ? तब उसे किस मापदण्ड से नापोगे ? और पत्रों के गाने, कबला रंगों के खेल या परियों की कहानियों आदि के सौन्दर्य की विवेचना इस आर्थिक-मौलिक विवेचना से कैसे की जायगी ? एंगेल्स और पाल अन्स्ट के बीच में “साहित्यालोचना में ‘यात्रिकता और गाम्भ्यता’ पूर्ण आवश्यकता” के विषय में जो विस्तृत पत्र व्यवहार हुआ है, उसकी ओर में ध्यान दिलाना चाहता हूँ। उत्पादन के साधनों पर जिस दग का स्वामित्व होगा उसके अनुसार साहित्य-कला आदि सौन्दर्य निर्माणात्मक क्रियाओं में भी अवश्य परिवर्तन होता आया है। इतिहास साक्षी है कि किस युग में शासक समाज ने उत्कृष्ट कला को खरीदने का निज सुख का साधन बनाने का प्रयत्न नहीं किया ? किस युग में सच्चे कलाकार ने इस घोषण और निर्बन्धन के विरुद्ध अपना स्वर ऊँचा नहीं उठाया ? और ‘सतन को कहा सीकरी सो काम ?’ का आदर आप उतना ही करते हैं कि जितना अनन्त टौलर का सात नाटकों की भूमिका में लिखना—परन्तु एक तानाशाह की वाणी से एक कलाकार की वाणी अधिक काल तक और अधिक दूर तक पहुँचेंगी।’ इतिहास चमत्कारों की गठरी नहीं। वह एक निराल उत्थान-पतन का ‘प्रतीत्यसमुत्पाद’ ही नहीं। न ही वह एक आवर्त्त-मात्र है कि स्पेंसर की भाँति पुनः प्रलयोन्मुख हो। इतिहास निश्चितरूपेण मानव-जीवन को अधिकाधिक समुन्नत बनाता है। उस दशा में कला के लिए कला, निरे नवकाशीवाले सौन्दर्यवाद का मूल्य क्या रहेगा ? मार्क्स ने एंगेल्स को १८७३ में एक पत्र में लिखा था—‘मेने साब्धूय की शातोब्रिया पर पुस्तक पढ़ी। मुझे शातोब्रिया हमेशा नापसन्द रहा। इस व्यक्ति को फ्रांस में इसलिए प्रतिष्ठा मिली कि इसने फ्रासीसी अहता को गुदगवाया, अठारहवीं सदी की हलकी अहता नहीं, परन्तु नये रोमैंटिक पोशाक और ताजा सिके शब्दों की सजावट से बनी अहता का वह प्रतीक है। उस अहता का अर्थ है झूठी गहराई, बायजरीयनों का सा अतिरेक, भावुकता का छिनालपन, वैभव-प्रदर्शन—एक शब्द में आशय और आकार दोनों में अभूतपूर्व मिथ्या मिश्रण।’

जर्मन महाकवि गोइटे ने इसी कारण कहा था कि—

‘वाद बेअर आई विदाउट बी ओ माई फ्रेंड बी पब्लिक ?

आल माई इम्प्रेशन्स मौनोरोग्न साइलेंट आल माई जौइज।’

(अर्थात् हे मेरी मित्र जनता ! मैं तुम्हारे बिना कहाँ रहता ? मेरे सब भाव निरे एकमुखी भाषण होते, और मेरे सब आनन्द मूक रहते, उनका सहभागी कौन होता ?)

और आज का समकालीन फ्रासीसी क्रांतिकारी प्रगतिशील कवि लुई अरेंगा ने

अपने 'ल यू देत्सा' (१९४३) की भूमिका में स्पष्टतः कहा है—'ज शाते लोमे । इत् मा शा ने*से ध्यू रिपयूजे वीत्र । पार को स्तू लामे भीम दात ला रंजान वीत्र ईस्त् ला वी । तु ई मा स्थू फेमीरा अरोई, इन जे जाड पारती यू लर माद' (अर्थात् मैं मनुष्य के गीत गाता हूँ । और मेरे गीतों का अस्तित्व समाप्त नहीं हो सकता, क्योंकि मनुष्य के ही अस्तित्व का आधार जीवन है । तुम ही मेरे माने हुए कुटुम्ब हो, मैं तुम्हारी ही आँखों से दुनिया को देखता हूँ ।) शहीदों की याद में लिखी एक कविता के अन्त में यह कहता है 'द म कवी साई ए नो साइफ हूँ यू फ्रैंश ' (मेरे शब्द ग्यासों के लिए ताजे पानी का काम करेंगे ।)

वस्तुतः इतिहास के विकास में जिन सामाजिक परिस्थितियों का और घटनाओं का विशेष हाथ रहता है उन्हें न समझने के कारण इतिहास के प्रति एक स्थित्यात्मक दृष्टिकोण होने के कारण, हमारे कई समीक्षक बड़ी भूल कर जाते हैं । और फिर प्रगतिशील आलोचक उन्हीं भूलों को लेकर विज्ञापित करते हैं । इसके लिए मार्क्स और एंगेल्स के साहित्य कला सम्बन्धी कुछ विचार-सूत्रों का यहाँ अविकल अनुवाद देना अधिक उपयुक्त होगा—

इतिहास और आर्थिक कारण

फ्रेड्रिक रागेल्स के कान्ड डिमिट को २७ अक्टूबर, १८६० को लिखे पत्र से—'यद्यपि प्रकृति के अधिकाधिक विकसित ज्ञान के मूल में आर्थिक कारण ही प्रमुख थे, तथापि मानव जाति के आविम विकास काल में भूत-प्रेत में विश्वास जादू टोने के चलन इत्यादि के मूल में आर्थिक कारण खोजने बैठना सचमुच निरा पोस्तक व्यवसाय होगा । विज्ञान का आरम्भ इससे हुआ अवश्य, परन्तु ज्यों-ज्यों समाज की आर्थिक उत्पादन-व्यवस्था बदलती गई, संस्कृति का रूप बदलता गया । उदाहरणार्थ अठारहवीं सदी में फ्रांस और जर्मनी में, दर्शन-साहित्य कला का विकास आर्थिक विकास के साथ-साथ चला । उस समय के आर्थिक प्रभावों का सूक्ष्म, अपरोक्ष प्रतिबिम्ब उस समय के दर्शन-विज्ञान विचारधारा में भी मिलता है । इस प्रकार आर्थिक कारण कुछ एकदम नया या चमत्कारिक निर्माण नहीं कर देते परन्तु ऐसी परिस्थिति की जमीन बना देते हैं कि जिसे विचारधारा बनती है, और आगे बदलनी या बढ़ती है । राजनैतिक, वैधानिक, नैतिक क्रिया-प्रतिक्रिया का ऐसा सिलसिला बन जाता है कि जिनका विचार क्षेत्र पर प्रभाव पड़ता ही है । आर्थिक कारणों से तात्पर्य समूची उत्पादन-व्यवस्था से है । वही इतिहास के विकास को निश्चित करती है । हमारी जाति-वर्ण आदि सभी आर्थिक तत्त्व हैं । जब यह कहा जाता है कि राजनैतिक, वैधानिक, दार्शनिक, धार्मिक, साहित्यिक, कलात्मक विकास अतः आर्थिक विकास पर अवलम्बित है तब उसका अर्थ यह है कि यह सब विकास एक दूसरे को प्रभावित करते

रहते हैं। आर्थिक कारण अकेला कारण नहीं। सभी कारण कार्यशील होते रहते हैं; परन्तु आर्थिक आवश्यकता अतः अपने आपको सबसे अधिक प्रभावशाली बना लेती है। राज्य-व्यवस्था भी उससे नियोजित होती है। मनुष्य अपने इतिहास का स्वयं निर्माता है। परन्तु अभी वह स्थिति नहीं आई है। आज तो मानव मानव के स्वार्थों में सघष होता रहता है। कारण, अभी समाज-व्यवस्था आवश्यकताओं से शासित है, जो कि अलग-अलग 'अकस्मातो' (एक्सीजेंट्स) के रूप में पकट होती रहती हैं। यह आवश्यकता आर्थिक है। यही महापुरुष का निर्माण सम्भव होता है। वे समाज-व्यवस्था को बदलना चाहते हैं, परन्तु वे अपनी ही परिस्थितियों की उपज होते हैं। एक महापुरुष को यदि उसके देश-काता परिस्थिति से अलग निकालकर देने तो उसकी महत्ता नष्ट होने का भय है, और इसी प्रकार से यदि वह महापुरुष न भी हो तो अन्य हो सकता था।

सौन्दर्य के नियमों में अनुसार सचेतन उत्पादन और रचना

काल माक्स के 'ग्रोहकोनोमिश-फिलोसार्फ' के मनुष्य-विश्लेषण में आउस डेम ज़ाहरे १८४४' से—'मनुष्य अन्य प्राणियों की अपेक्षा अधिक सचेतन रचना करता है, यह मनुष्यतर सृष्टि और अचेतन प्रकृति की रचना के अध्ययन से स्पष्ट होगा। सचेतन से तात्पर्य है कि मनुष्य अपने प्रति उसी प्रकार व्यवहार करता है जैसे अपनी जाति के अन्य प्राणियों के प्रति, और अन्य प्राणियों के प्रति उसी प्रकार से पेश आता है जैसे अपने आप से। वैसे तो, पशु-पक्षी भी रचना करते हैं। छत, घोसल, खोह, भकान-जसी चीजें मधुमखिलया, बया, चींटी बगैरह बनाते ही हैं। परन्तु वे केवल अपने या अपने बाल बच्चों की तात्कालिक आवश्यकताओं के लिए एकांगी उत्पादन करते हैं, मनुष्य सार्वजनिक और सर्वोपयोगी रचना करता है। पशु-पक्षी शारीरिक आवश्यकताओं से परे, और वस्तुतः इन आवश्यकताओं से जब छुट्टी पा लेता है, तभी रचना करता है। पशु-पक्षियों आदि प्राणिजातों में केवल स्वयं निर्माण करने की क्षमता है, मनुष्य तो पूरी प्रकृति को पुनर्निर्मित करता है, मय डालता है। उनकी रचना उनके शरीर से सम्बन्धित रहती है, मनुष्य अपनी रचना का स्वतन्त्र रूप से उपयोग करता है। पशु अपनी जाति की नाप और माँग के अनुसार रचते हैं, मनुष्य सब जातियों की माँग के और नाप के अनुसार रचता है—इतना ही नहीं अपनी वस्तु का वास्तविक नाप कहीं भी पहुँचा सकता है। अतः मनुष्य भी सौन्दर्य के नियमों से रचना करता है।'

कला के मूल में श्रम का महत्त्व

फ्रेड्रिक एंगल्स—'प्रकृति की द्विवात्मकता' में—जिस दिन पहली बार मानव ने चकसक के पत्थर पर पत्थर रगड़कर अग्नि की चिनगारी पैदा की, तब से चाकू बनाने तक बहुत सा काल बीत गया होगा। परन्तु एक महत्त्वपूर्ण घटना इस बीच में

हुई—हाथ मुक्त हो गया। इसका अर्थ यह हुआ कि हाथ अब सिर्फ चकमक नहीं रगड़ेगा, बल्कि अधिक कुशलता और कलात्मकता ग्रहण करने लगा, जो कि पीढ़ी दर पीढ़ी बढ़ती गई। इस प्रकार हाथ न सिर्फ श्रम का एक अस्त्र है, परन्तु श्रम से उत्पन्न एक वस्तु भी है। ज्यों ज्यों श्रम अपना रूप बदलता गया, हाथ की कला भी बढ़ती गई, हाथ की कुशलता ने भी अपना रूप ग्रहण किया। यो नव नवीन प्रक्रियाएँ सीख-सीखकर, उनका वश-परम्परागत सामाजिकीकरण होते होते मास-पेशियों, शिराएँ, बाव में हड्डियाँ तक अधिक सतुलित होती गईं, और मानव और भी उलझे हुए, और भी सूक्ष्म और पहले असम्भव जान पड़ने वाले व्यापार करने लगा—यहाँ तक कि मनुष्य की कला अधिकाधिक पूराता ग्रहण करने लगी और वही आज राफाएल के चित्रों, थोरवाटडसेन की मूर्तियों और पैगैनिनी के संगीत के रूप में हमें दिखाई देती हैं।

सौन्दर्य वृत्ति का विकास

काल मार्क्स उसी ऊपर उल्लेख किये ग्रंथ में—'संगीत से मनुष्य की संगीत-प्राप्त वृत्ति आगती है। सबसे अच्छा पक्ष गाता भी जिसके गाना समझने के कान नहीं है उसके लिए निरर्थक है। इसलिए मेरी अपनी शक्ति और योग्यता पर बाह्य जगत् की रस ग्रहण शीलता निर्भर करेगी। और यह मेरी शक्ति इन्द्रियानुभूति की भी शक्ति कहाँ से बनी और जगी है? मानव-जाति की बढ़ती हुई वस्तुनिष्ठ सवेदनशीलता से ही न! केवल पाँच ज्ञानेन्द्रिय नहीं परन्तु हमारी कर्मेन्द्रिय भी (यहाँ तक कि स्पर्श, श्रनुराग आदि भी) संक्षेप में मानवी सवेदनशीलता और सवेदनशीलता की सृष्टि मनुष्य के वस्तु-ज्ञान पर, मानव-कृति प्रकृति-विजय पर निर्भर है। यह पाँच ज्ञानेन्द्रियाँ आज जैसे बनी हैं, वह समूची मानव-जाति के इतिहास से निर्मित हैं। वे इन्द्रियाँ जो कि स्थूल व्यावहारिक आवश्यकताओं से सीमित थीं, उनका अर्थ भी सीमित था—जैसे भूखे आदमी के लिए खाद्य का मानवीकृत रूप कोई अर्थ नहीं रखता—उसे तो केवल खाद्य का क्षुधा-निवारक रूप ही यथेष्ट है, उसे किसी खराब-से खराब रूप में भी वह ग्रहण कर सकता है, और वुभुक्षित और पशु के खाने में जैसे फक नहीं रह जाता उसी प्रकार चितित गरीबी से पीड़ित व्यक्ति के लिए उत्तम से-उत्तम नाटक बेमाने हैं; और जो धातु का बलाल है उसे उस पीतल के बाज़ार दर से मतलब रहता है, न कि उस पीतल में किये आश्चर्य के सौन्दर्य या मौलिकता से। यहाँ तक कि उस धातु व्यापारी को धातु-विज्ञान का भी ज्ञान नहीं होता। अर्थात् मानवी अस्तित्व का वस्तु-करण सैद्धान्तिक और क्रियात्मक रूप में हमारी इन्द्रियों को मानवीय बनाता है और मानवी और प्राकृतिक जीवन की विशद समृद्धि के समुत्पन्न मानवी में नवीन इन्द्रियाँ या सवेदनशील वृत्ति को विकसित करता है।' अंतिम वाक्य का पूरा भावार्थ अनुवाद में नहीं आ पाया इसलिए मूल का अंग्रेज़ी अनुवाद वाक्य देता हूँ—'हेनस वी आब्सेक्टवाइ-

जेशन ऑफ ह्यूमन एक्जिस्टेंस, बोथ इन बिगैयोरिक्तिका एण्ड प्रेडिक्तरा वे, सीन्स मेकिंग मैस सेन्सेज ह्यूमन ऐज वेत ऐज विगैयोरिक्तिका ह्यूमन सेन्सेज काररपान्गिग दु दी वास्ट रिचनेस ऑफ ह्यूमन एण्ड अवररा साइफ ।'

प्राचीन रूपों को कहाँ तक अपनाया जाय ?

कार्ल मार्क्स फर्डिनेड लासात् की २२ जुलाई, १८६१ के पत्र में—'तुमने सिद्ध किया है कि रोमन विधान को अपनाना गलतफहमी पर आधारित था । परन्तु इससे यह सिद्ध नहीं होता कि उसी विधान का आज का रूप—आज के विधानशास्त्री चाहे जितना पुन रोमन विधान की गतिियों के आधार पर उसे ढालने की कोशिश क्यों न करते रहे हो तो भी रोमन विधान का गतत रूप है । इस प्रकार तो आन वाले युग द्वारा अपने से पहले युग का कोई भी रूप-ग्रहण गलत ग्रहण किया हुआ प्राचीन रूप कहलायेगा । लुई चौदहवें के काल के फ्रांसीसी नाटककार जिन त्रिसधियों का प्रयोग करते थे, वह सिद्धान्त रूप से यूनानी नाटको में भररतु द्वारा बताई त्रिसधियों का गलत प्रयोग था, परन्तु उन्होंने उन तीन सधियों का अपने काल की फल की आवश्यकता के अनुसार उपयोग कर लिया था, उन्हें अपने युग में ढाल लिया था । इसी कारण डेसियर आदि के भररतु का सही सही अर्थ देने के बाद भी वे अपने 'क्लासिकल' नाटको से चिपटे रहे । उसी प्रकार से आज के कई आधुनिक विधान अंग्रेजी विधान के गलत समझे हुए रूप मात्र हैं । उदाहरणार्थ उत्तरवायी 'कैबिनेट' या प्रतिनिधि-परिषद् जो कि इंग्लैंड से भी नष्ट-प्राय हो गई और आज केवल ढाँचे के रूप में शेष है । इस प्रकार जिसे हम प्राचीन रूप या रीति का गतत अपनाना कहते हैं, वह वस्तुतः उसका साधारणीकरण होता है, और समाज के विकास की एक अवस्था में केवल वही साधारण रूप सम्भव होता है ।

कुल ब्लाडफाफ ने अपने तोष 'क्रिस्चियन एगोरेस और भौतिकवादी सौन्दर्य-शास्त्र' में (मार्डन क्वार्टर्स, ग्रीष्म १९४६ में प्रकाशित) एगोरेस ने कान्गड शिमड्ड को ५ अगस्त, १८६० में भेजे एक पत्र का अवतरण दिया है, जो हिन्दी के उन प्रगतिशील आलोचकों के लिए भी बहुत पठनीय है, जो भौतिकवाद को मरुचित अर्थ में लेते हैं—'हमारे कई तरुण लेखकों को भौतिकवादी' शब्द एक रामबाण की भाँति जान पड़ता है जो कि बिना विशेष अध्ययन के वे चाहें जिन चीज पर चाहें जहाँ प्रयुक्त कर देते हैं । हमारी इतिहास की कल्पना हमें आगे और अध्ययन के लिए प्रेरित करे ऐसी होनी चाहिए और केवल हमें न पाँधों की भाँति यात्रिक पुर्ज का रूप नहीं होनी चाहिए । सभी इतिहास नये सिरे से पढ़ना होगा, समाज-विकास की सभी परिस्थितियों का विचार करना होगा । अलग-अलग से और एक साथ, और सभी उसमें से राजनैतिक, सामाजिक, सौन्दर्य-विषयक, धार्मिक-दार्शनिक निर्णय हम निकाल सकेंगे ।'

इस प्रकार भौतिकवादी सौन्दर्यशास्त्र के अध्येता के लिए एंगेल्स ने दो विचार-विस्तार के मुख्य रूप से दिये हैं—(१) रूपात्मक पक्ष का विचार, अर्थात् वैचारिक पूर्वग्रह कैसे बनते हैं और (२) समाज के आधार और बाह्य रूप में कैसे परस्पर-सघात होता है ।

उसी प्रकार से साहित्य में वास्तववाद या यथार्थवाद का अर्थ नग्न, भडकीले वर्णन कदापि नहीं । एंगेल्स ने कुमारी हार्कनेस को उसके उपन्यास 'शहराती लडकी' (१८८८) की आलोचना में लिखा था कि—'लेखक अपने विचारों को जितना छिपाये रखे, उभरने न दे, उतनी ही कला अच्छी होगी।' कला में प्रचार किस हद तक हो, कला में जो यथार्थ दिखाया जाता है उसे जनता कहाँ तक समझती है, यह केवल हमारे देश के ही प्रश्न नहीं, फ्रांस में भी इस पर अभी भी बहुत वाद-विवाद होता रहता है ।

साहित्य और कला में अन्ततः शैली भी पूँजीवादी समाज व्यवस्था में कैसे नियन्त्रित हो जाती है, इसका चित्र मार्क्स ने 'यूटॉप डार्क न्यूगस्टे प्रतिश्चे जेनमुनिस्ट्रू क्लान' में व्यगमयी शैली में खींचा है—“मेरी संपत्ति है मेरा रूप, वह मेरा आध्यात्मिक व्यक्तित्व है । शैली ही व्यक्ति है । सो कैसे ! कानून मुझे लिखने देगा, इसी शर्त पर कि मैं ऐसी शैली में लिखूँ जो मेरी अपनी नहीं है; मुझे अपने भावों का चेहरा दिखाने की छुट तो है परन्तु पहले उस चेहरे को मैं सरकारी सचि के अनुसार बना लूँ । कौन प्रतिष्ठित व्यक्ति इस कल्पना से नहीं लजायेगा और अपना चेहरा चोगे के नीचे छिपा नहीं लेगा ? मैं हास्यरस का लेखक हूँ, तो कानून मुझे गम्भीर लिखने के लिए बाध्य करता है । मैं बहुत बीरतापूर्ण लिखने वाला हूँ, पर कानून की आज्ञा है कि मैं नम्रता से लिखूँ । आत्मा का स्वभाव है सत्य, और आप उससे चाहते हैं नम्रता ? गोइटे का कहना है कि जो बनता है वही नम्र होता है, और आप आत्मा या भावना को यो ढोगी बनाना चाहते हैं ? और यदि नम्रता से तात्पर्य शिला कहते थे उस ऊँची सच्ची नम्रता से हो तो फिर आप अपने सब नागरिकों को और सेन्सरो को महान् प्रतिभावान् देवदूतों में पहिले परिवर्तित कीजिए ।”

अन्त में मार्क्सवादी विचारधारा और सौन्दर्यशास्त्र के इस विवेचन के भविष्य पर मैं श्री शिवदानसिंह चौहान के नव प्रकाशित 'साहित्य की परख' के प्रथम निबन्ध के बहुत सुन्दर विवेचन की श्रद्धापूर्वक कर, उसमें के अन्तिम परिच्छेद के दो वाक्य देना चाहता हूँ—“किसी एक विचारक के विचारों को हिन्दी पाठकों के सामने पटककर के यह दुराग्रह करना कि साहित्य यह है या वह है, उसका लक्ष्य, प्रयोजन, सविधायक पक्ष या सौन्दर्यमूल्य यह है या वह है, वैज्ञानिक आलोचना का दृष्टिकोण नहीं हो सकता और न सार-संक्षेप की भावना से किया गया विभिन्न दृष्टिकोणों का बलात् संयोग ही समन्वय कहा जा सकता है । समन्वय अवश्य होना चाहिए, और

मेरा विचार है कि प्रगतिवाद ने समन्वय के लिए व्यापक क्षेत्र तैयार किया है और उसमें समन्वित दृष्टिकोण के रूप में विकास करने की सभावनाएँ भी समाहित हैं।” मैं शिवदानसिंह जी से यहाँ तक सहमत हूँ, परन्तु इसके बाद भी कुछ सौन्दर्य के मनोवैज्ञानिक पक्ष रह जाते हैं जो नवीन मनोविज्ञान ने अवचेतन मन के अवगाहन के बाद प्राप्त किये हैं। मार्क्स के समय उनका विचार असम्भव था। तब तक मनोविज्ञान काफी व्यक्तिवादी और विफलपरात्मक के रूप में, अतिहारित दशा में था। आज उसने और अधिक प्रगति कर ली है। अतः मार्क्स के सामाजिक विश्लेषण को मान्य करते हुए भी, हमें उसके साहित्य कला के मूलारम्भ के विषय में, कलाकार के मन की स्वप्न प्रक्रियाओं के विषय में दिये गये निष्कर्षों को अन्तिम नहीं मानना चाहिए। उन्हें नये ज्ञान विज्ञान के पार्श्व में परखना होगा। परन्तु मार्क्स की दी हुई तर्क पद्धति यहाँ पर भी बहुत उपयोगी सिद्ध होगी।

औचित्य क्या

प्रश्न १—आपकी दृष्टि में शास्त्रीय आलोचना का मूल्य क्या है ?

उत्तर—प्रश्न में 'आप' और 'शास्त्रीय' और 'मूल्य' यह तीनों शब्द सापेक्ष, अतः चिन्त्य हैं। 'आप' से क्या तात्पर्य है ? मान लीजिये मैं एक सन्त कवि हूँ, तो मुझे आपकी शास्त्रीय अशास्त्रीय आलोचना से क्या काम ? या कि मैं एक छायावादी-रहस्यवादी हूँ, तो भी आपकी शास्त्रीय आलोचको की पकड़ में न आ पाने में ही मैं अपना गौरव अनुभव करूँगा। परन्तु यदि मैं जेनेन्द्र के समान केवल अ-बुद्धिवादी (अतः शास्त्रीयता में अविश्वासी) नहीं हूँ तो मुझे आलोचना मात्र को मूल्य देना होगा।

मनोविज्ञान में बुद्धि (Intelligence) का एक लक्षण माना गया है आत्मालोचन (Auto criticism) वैसे यह युग ही आलोचना का है, यदि बात की बात मान लें। मेरे मत से पूछें तो वह आलोचना आलोचना कहलाने के लिए ही अपात्र है जो शास्त्रीय नहीं है। आधे दिन अखबारों में परिचय (नोटिस), सक्षिप्त निरीक्षण (रिव्यू) गुण-दोष विवेचन (स्कूटिनी), प्रशंसा (एप्रिसिएशन) और निन्दा (लैशिंग) आदि कई साहित्य प्रकार रालती से आलोचना माने जाते हैं। समालोचना या समीक्षा (क्रिटिसिज्म) केवल गुण-दोष-विवेचन से कुछ अधिक है। वह एक निर्णय भी है। वह एक मूल्य निर्धारण-पद्धति भी है इस दृष्टि से शास्त्र की सीमा है। शास्त्र अथवा विज्ञान केवल निरीक्षण-परीक्षण, प्रयोग, अनुमिति, तुलना आदि पद्धतियों से आलोच्य वस्तु (ग्रन्थ अथवा ग्रन्थकार) का विश्लेषण मात्र प्रस्तुत करता है। मेंढक की चीर-फाड़ करने वाले प्राणीशास्त्रज्ञ के मत में मेंढक के प्रति सहानुभूति अपेक्षित नहीं है। दूसरी चीज जो शास्त्र अपने विश्लेषण के आग्रह में भूल जाता है, वह है सामग्र्य का अभाव। विज्ञान टुकड़ों में विभक्त सत्य देखता है। समग्र जीवन्त रसमय सत्य उसके सामने नहीं होता। इलियड के 'ईथराइस्ड पेशेंट लाइंग ग्रान ए टेबल' की भाँति ही सत्य उसकी वैज्ञानिकता को सुँघाकर, उसकी इच्छानुसार ही उसकी खुर्दबीन के सामने आता है। साहित्य के हक में यह स्थिति विशेष सुखद नहीं है।

असल में विज्ञान एक ओर और दर्शन दूसरी ओर और बीच में है साहित्य। विज्ञान वास्तव को अधिकाधिक जानता है, दर्शन सत्य के अन्तिम छोर के अनुभव के

लिए छटपटाता है, साहित्य चाहता है कि आवर्श और यथार्थ का वास्तव और सत्य का एक रसभासमय समन्वय उपस्थित करे। अगर आप दार्शनिक शब्दावली के उपयोग से परहेज न करे तो विज्ञान Reality, दर्शन Truth और साहित्य Appearance को पकड़ने की कोशिश में हैं।

जैसे साधो में अन्तर है, साधनों में भी अन्तर है, विज्ञान का मार्ग मस्तिष्क का, विचार का, तर्कना का है, दर्शन का मार्ग आत्मानुभूति का राग विराग, बोध-अनुबोध के परे की Intuition का है, और साहित्य का मार्ग भावना का, हृदय के आवेग सवेगो का है। मूलतः तीनो क्रियाएँ परस्पर-परिपोषक है विज्ञान का कर्मयोग, दर्शन का ज्ञानयोग और साहित्य (काव्य) का भक्तियोग। ये परस्परपूरक ही हैं। यदि चेतना को एक अन्तः सलिला प्रवाह मान लिया जाय, तो साहित्य की गुप्त सरस्वती सौन्दर्य की सेविका है। दर्शन की गंगा सत्य से मिलने जा रही है। विज्ञान की यमुना भी उसी का सहयोग दे रही है।

क्षमा कीजिये, त्रिवेणी-संगम और योग-भेदों के पुराने ही रूपको का मैंने सहारा लिया है। परन्तु साहित्य-कला के मूल्य-निर्धारण में स्पष्टतः दो पक्ष प्रमुख देखता हूँ, एक उनका जो साहित्य-कला को साहित्य कला के ही अपने तर्क और मानवण्डो से नापना जाँचना चाहते हैं; दूसरा उनका जो साहित्य-कला को उससे बाहर के किन्हीं अन्य (चाहे राजनैतिक या आर्थिक या ऐतिहासिक या नैतिक या धार्मिक हो) मानो से नापना चाहते हैं। मैं पहले मत के पक्ष में हूँ।

परन्तु चूँकि आज ज्ञान-विज्ञान और कला-साहित्य कुछ कटी-छेटी चीजें नहीं रही हैं, और साहित्य-सर्जना तथा आलोचना ये दोनों पक्ष भी अभिन्न होते जा रहे हैं, मेरा अपना मत है कि साहित्यालोचन के क्षेत्र में दो विज्ञानों का सहयोग बहुत आवश्यक है। चूँकि समस्त कला, व्यक्ति कलाकार के मन से निकलकर समाज में जाकर मिलती है, मिटती है—अतः मनोविज्ञान और समाजविज्ञान का अध्ययन उसके नवजीवन आविष्कारों से अभिज्ञता आलोचक की एक प्राथमिक दार्त है। राबर्ट ओसवर्न ने अपने 'फायड एंड मार्क्स' ग्रन्थ में भी यही बात प्रमाणित की है कि ये दोनों ही चिन्तक परस्पर पूरक थे, न कि जैसे काडवेल अपने एकांतिक आवेश में 'स्टडीज इन डाइग कल्चर' में 'फायड' प्रकरण में उसे 'रुग्ण और ह्यासोमुख उच्च-वर्ग का चारण' मात्र मानता है।

मेरी अल्पमति में आज का आलोचक इन दो चिन्तकों से मूल्य-निर्धारण में बहुत कुछ सहायता प्राप्त करेगा। क्योंकि आज मूल्य-निर्धारण यह विषय केवल वैयक्तिक रुचि-अरुचि का न रहकर सार्वनीन विषय बन चुका है।

प्रश्न २—क्या आनन्द स्वयम् आलोचना का एक मूल्य हो सकता है ?

इस मत को मानने वाले ब्रह्मानन्दसहोदरवादी कम नहीं हैं। इससे 'स्वान्त-सुखाय' वाले दुसरी से सन्त नीति शास्त्र को सुखवाद (हीडोनिज्म) में परिवर्तित करने वाले उपयोगितावादी और आचारवादी (यूटिलिटेरियनिस्ट्स और प्रोमेटिस्ट्स) तथा कुछ बोजांके जैसे आदर्शवादी दार्शनिकों से लगाकर कला को एक अनुत्तरदायित्व-पूर्ण, असामाजिक, व्यक्ति की इच्छा अनिच्छा का विषय मानने वाले कवियों तक सब शामिल हैं।

आनन्द को आलोचना का मापदण्ड मानने वालों में मुख्यत दो दल हैं—एक तो ऐन्ड्रेयिक इच्छापूर्ति मात्र को आनन्द मानने वाले, फ्रेंच मनोवैज्ञानिक सौन्दर्यवादी, दूसरे उससे जरा ऊँचे सार्वजनीन सुख को अधिष्ठात्री कला को मानने वाले ब्रिटिश या अमरीकन उपयोगितावादी। पहले वर्ग के समर्थन में अग्रेजी साहित्य में आस्कर वाइट्ज, वाल्टर पेटर आदि 'कला के-लिए कला'-वादी कई दिनों तक फंशनेबल माने गये। फिर मनोविज्ञान ने आकर उन पर प्रहार किया कि ये तो स्व रस्यात्मकता या आत्मसम्भोग (नारसिज्म) का ही प्रचार कर रहे हैं। 'मोनिस्ट' एक दार्शनिको का पत्र था। उसके जौलाई १९२६ के अंक में १९१४-२६ के बीच के सौन्दर्य विज्ञान सम्बन्धी फ्रास में हुए अन्वेषणों का सक्षिप्त लेखा-जोखा मेरीज चौइज ने दिया है। उनके अनुसार कला के मूलाधार आनन्द की कई मजेदार उत्पत्तियाँ हैं, यथा—

(क) ज्यूल्स व गॉलसेयर के मतानुसार मानव में आरम्भ में 'सेंसिबिलिती मेसियाँनीक' (अर्थात् भसोहा बनने की प्रवृत्ति) रहती है, जो धीरे-धीरे विकासवाद के अनुसार 'सेंसिबिलिती स्पेक्टॉकुलर' (अर्थात् केवल दर्शक बनकर आनन्द ग्रहण की प्रवृत्ति) में परिवर्तित होती है। व्यक्ति में सवेदना (सेसेसन) से अनुबोध (पसेंशन) में परिवर्तन इसी का प्रमाण है। विकास के तत्त्व की दृष्टि से 'सत्य' यह अन्तिम मूल्य न रहकर धीरे-धीरे वह 'सौन्दर्य' में परिवर्तित होगा।

(ख) मोशिये लासो के मत से मूल्य-निर्धारण के समय हमें सर्वसाधारण के मूल्य को आधार मानना चाहिये। उनके मत से कला का जीवन में पाँच प्रकार का योगदान है—(१) वास्तव से पलायन, (२) परिष्कार (कैथैसिस), (३) अश्लील या अश्लाध्य को टाँककर संवारकर रखने की प्रवृत्ति, (४) केवल कला की प्रक्रिया में आनन्द और (५) सरल यथार्थ की पुनर्स्थापना का प्रयत्न।

(ग) मो. एच वालेकाई के मत से सौन्दर्य-विषयक भावना के मूलारम्भ में सदा कुछ ऐन्ड्रेयिक तत्त्व विद्यमान रहता है, यद्यपि उसका कल्पना तथा स्वप्न द्वारा बौद्धिकीकरण (Intellectualizing) कम महत्त्व का नहीं। यथा भाषा का जन्म।

(घ) मो. ए. दजार्त और मॉ. पौलहैन के मत से जब प्राकृतिक प्रेम सामाजिक

कृत्रिमतागो से आबद्ध और निरुद्ध होता है, तब वर्जनाएँ हमारे जीवन के आस-पास खड़ी हो जाती हैं। इन्हीं निरुद्ध और अवगुह्य आकाक्षाओं से कला जन्म लेती है।

(ड) हेन्साड, डा० विश्वीत, आदि कला को अवचेतन की स्वप्नकालि मानते हैं। और चार्स बोवार्डि तो फायड के ही मत की परिपुष्टि करता है कि कला द्वारा आत्महनन की पवति को कलाकार मुक्त करता है।

(न) गोमों-बन्धु कला को सुख की शोध मानते हैं। यह सुख आसपास और चहुँ ओर से समझते हैं, अभेदानुभव में है। अतः कला अमरत्व की इच्छा तथा प्रजनन द्वारा पीढ़ी-दर-पीढ़ी अपने आपको बनाये रखने की इच्छा के समकक्ष है।

(छ) पयूचरिस्ट (यथा मैरिनेटी) कला चिन्ता में गतितत्त्व को प्राधान्य देते हैं। सुररियलिस्ट (यथा फिलिप सौपौल्ट, जोसेफ डेट्रेत आदि) सक्षिप्तता तथा आवेगात्मक अभिव्यञ्जना (Impulsive expression) को।

[इन मतों के साथ ही साथ छोटी अन्तर्राष्ट्रीय दशन पारिषद के वसन्त में १९३७ से १९५५ तक जो तीन महत्त्व के लेख हैं, उन्हें भी इस विषय के अध्येता को पढ़ जाना चाहिये। वे हैं

Wish-Fulfillment and Intuition in Art

(By—D W N Parker)

The Foundations of Aesthetics

(By—E P Nowes)

Objective Form and its Role in Aesthetics

(By—I G Campbell)]

कला समीक्षा में आनन्दवाद अथवा सुखवाद का सर्वात्म समर्थन हेनरी रजर्स मार्शल की एक पचास वर्ष पुरानी पुस्तक 'Pam, Pleasure and Aesthetics' में विस्तारपूर्वक मिलता है। विशेषतः उसके अन्तिम अध्याय Alge-donic Aesthetics में जहाँ कि यह नीतिशास्त्र की उसी पुरानी मान्यता को दुहराता है कि 'अच्छा वही है जो सुखदायक है, और जो सुखदायक है वही अच्छा है—शिवम् आनन्दम् एक है।'।

इस 'सौन्दर्यशास्त्रगत सुखवाद' की तर्कयुक्त सुन्दर धाँजियाँ उड़ाई हैं जॉन डिब्री ने अपने एक नये ग्रन्थ 'Art as Experience' के ग्यारहवें अध्याय में। संक्षेप में उसके मतानुसार यह आनन्दवाद इसलिए ठीक नहीं सकता कि—

क सौन्दर्य वही क्यों जो हमारी उच्चतर इन्द्रिय सवेदनाओं को व्यक्त करे? पक्का गाना तो सौन्दर्य का विषय है क्योंकि उसमें परिष्कृत रुचि का प्रश्न है; पक्का खाना सुन्दर क्यों नहीं?—वह भी तो आनन्द देता है। पाक-कला क्यों नहीं ललित-

कला, क्यों वह उपयोगी कला है ?

ख "यदि कला को क्रीड़ा मानकर आनन्द ही उसका उद्देश्य माना जाय, तो सभी खेल तो कलात्मक नहीं होते। उदाहरणार्थ, मृगया या मनुष्यों का मनुष्यों द्वारा प्रपीडन की (ग्लेडियेटरो के रोमन खेल)। और इस क्रीड़ा की इच्छाभात्र से तो कोई नीति निर्धारित नहीं होगी ?

ग सुखवादी कला को शृङ्गार और वीर-रस की आदिम भावनाओं से जोड़ते हैं। यह बात आदिम-मानव के सम्बन्ध में कहाँ तक सच मानी जाय, यह स्वयं सन्देहास्पद है। कसूर क्या नहीं है आदिम कला-विकार और उससे कसी आनन्दोपलब्धि होती है ?

घ यदि सौन्दर्य-विज्ञान एक सहानुभव पर आश्रित वस्तु है, तो उसमें व्यक्ति को सुखैषणा ही कला का आद्यत है यह सिद्धान्त कैसे टिक सकता है ? दो व्यक्ति क्यों एक ही चीज में आनन्द मानें ?

ङ काट आदि बुद्धिवादी सौन्दर्य को राग-विराग के परे की वृत्ति मानते हैं। मूल्य-निर्धारण में ऐसी मानसिक तटस्थता आवश्यक है। जहाँ आनन्दादि आलोच्य वस्तु से तादात्म्य कराने वाली भावुक वृत्तियाँ हैं, वहाँ मूल्य निर्धारण कैसे सम्भव है ?

अतः इस विवाद को आगे न बढ़ाकर मैं बर्नर्ड बोज़ॉके के 'थी लेक्चर्स ऑन एस्थेटिक्स' के एक वाक्य को आधार मानता हूँ कि 'सच्चा आलोचक वही है जो कि योग्य प्रकार से कलाकृति द्वारा आनन्द ग्रहण कराना सिखाये। मधुमक्षिका की भाँति वह फूलों का पराग एकत्रित कर शहद-सा सुनहरा और मीठा सत्य सब को दे। परन्तु वह स्वयं अगर मधु में डूबा रहा, तो उसकी मृत्यु वही निश्चित है।'।

फिर यहाँ साँत बूँह की एक बात भी मुझे जँचती है कि 'प्रकृति विविधता से भरी हुई है। प्रतिभा के रूप अनेक हैं। फिर ऐ आलोचक ! तू ही क्यों एक ही 'काट' (पेटर्न) का आग्रह धरता है।' (लोकी क्रिटिकी, पृ० ४१५)

रविबाबू ने अपने 'सृजनात्मक अभेद' में 'कलाकार के धर्म' में इस ओपनिप-विक 'आनन्दमरूपमभूतम्' मन्त्र को बहुत बार दुहराया है। परन्तु क्या कलाकृति का मूल्य इसी में कम हो जाता है कि वजाय वह मीठी मीठी गुदगुदी आपकी देने के, थपड़ देती है, चोट करती है या वितृष्णा से आपका मन भर देती है ?

प्रश्न ३—सौन्दर्य के साथ क्या उपयोगिता और आचार का प्रश्न सम्बद्ध किया जा सकता है ?

पुनः यह प्रश्न साहित्य के क्षेत्र के बाहर का है। जहाँ पिछला प्रश्न मनो-विज्ञान के क्षेत्र का था, यह नीति-विज्ञान से सम्बन्ध रखने वाला है।

किसी ने पूछा है—

Is there any moral shut
Within the bosom of a bud ?

अर्थात्

कली के अन्तराल में सुप्त
नीति का है क्या कोई तत्त्व ?

बुद्धि-स्वर्थ का उत्तर होगा—नहीं, नहीं मुझे तो पत्थरों में परोपकार से प्रवचन और भरनों में वेद पड़े मिलते हैं (Sermons in stones and books in running brooks)

दूसरे किसी टेनीसन जैसे का उत्तर होगा—यह जो सत्य, शिव, सुन्दर, तुम तीन अलग नामों से पुकारते हो, एक ही मूल्यवान् मणि के तीन पहलू (facets) हैं।

तात्पर्य यह है कि यद्यपि उपर्युक्त कवि का प्रश्न कि कली के भीतर कोई नीति-तत्त्व निहित नहीं है, ऊपर से दिखाई देने में बड़ा सरल है, असर में वह जटिल है। विशुद्ध सौन्दर्य जसी कोई चीज सिवा हमारे भावलोक के कहीं बाह्य जगत् में नहीं बसती। हमारा भाव-जगत् भी अन्ततः सामाजिक परिपाद्य में बनता निरुद्ध रहता है। जो एक हौंटिंग के लिए सुन्दर और प्रेय होगा, शायद आपके लिए वह असुन्दर हो। और जो आज उपयोगी है, कल न रहे—चाहे वे मनु के नियम हों, चाहे मूसा के। आचार शब्द भी बड़ा सापेक्ष है। तिब्बत में वधू के सौन्दर्य की परीक्षा उसके ललाट और हथेली पर जमे मैल की अधिकधिक पुटों से करते हैं। यही वहाँ का आचार है। एक युग में जो सती-प्रथा या अछूत व्यवस्था सदाचार थी, आज दुराचार मानी जाती है। सो, जीवन के देखने की इन तीन दृष्टियों को यों काट-पीटकर अलग न कीजिये। जीवन पानी की सतह की भाँति है। जिस पर लाख तलवारों के प्रहार कीजिये, वह कटता ही नहीं।

आचार कर्म का प्रद्वन है, सौन्दर्य भावना का और उपयोगिता सुविधा का। कर्म और भावना में वैसा मौलिक विरोध नहीं है जैसा कि आज के मानव में दिखाई देता है। अतः जो अनभिद्यक्त कर्म है वही भावना है, भावना की अभिव्यञ्जना कर्म है। सद्प्रवृत्ति या सौन्दर्य-प्रेम हमें सदाचार की ओर प्रवृत्त करती है। परन्तु आप पूछेंगे कि बहुत बार सौन्दर्य के प्रति आसक्ति क्या दुराचार के लिए प्रवृत्त नहीं करती ? फूल का लालच उसे चुराने की ओर हमें प्रेरित कर सकता है, या जैसे अल्लाउद्दीन और पद्मिनी का प्रसंग प्रसिद्ध है, या आर्ये दिन समाचार-पत्रों में पढ़ते हैं, वे बलात्कार की घटनाएँ उदाहरण हैं। यहाँ प्रकृति सुन्दर नहीं है, अतः कर्म भी दुराचारमय है। पुनः पुण्य और पाप के भी बाँट बदलते रहते हैं। 'त्यागपत्र'

की भूगणाल, का आचरण या शेखर का शशि से सम्बन्ध आज हम पुरानी तुला पर नहीं तोलते । Intention (हेतु) और Motive (उद्देश्य) को हम देखते हैं । अब दुनिया वाले वैसे नहीं रहे कि साकेतकार के शब्दों में सिर्फ—‘काम नहीं, परिणाम निरखते’ हो, उपयोगिता के भी मान बदलते हैं । कल तक शिवाजी छत्रशाल की तलवार की प्रशंसा या वीरपूजा बड़ी चीज थी, उपयोगी भी उसे कुछ हद तक कह सकते थे, आज ‘परमाणु बम’ के युग में वह सब निरर्थक है, निरूपयोगी है ।

आशय, मेरे मत से सौन्दर्य में उपयोगिता या आचार को सबद्ध करने का प्रश्न ही नहीं बचता, चूँकि सौन्दर्य स्वयं एक अरूप, अमूर्त भावना है और वह हमारे आचार, उपयोगिता, विचार और सैकड़ों अन्य वस्तुओं से मिलकर बनती है । उन सब की चर्चा यहाँ अनावश्यक है ।

प्रश्न ४—प्रभाववादी आलोचकों का मूल आधार क्या है ?

मेरे प्रश्न को समझा नहीं । प्रभाववादी से क्या तात्पर्य ? स्विगर्न का हवाला देकर प० रामचन्द्र शुक्ल ने उसे ‘जनानी’ आलोचना कहा है । आलोचक के मन पर पड़ने वाला प्रभाव व्यक्त करने वाली, या पाठक के मानसिक प्रभावों की आलोचना करने वाली ? प्रभाववादी शब्द क्या Impressionist के अर्थ में प्रयुक्त किया गया है ? यह शब्द प्रभाव, बिम्ब अथवा ‘इम्प्रेशन’ स्वयं ऐसा निर्मूल और निराधार है कि उसका मूलाधार-चक्र बेचारा क्या होगा ? हिन्दी में मेरे मत से प० पर्ब्यासह के बाद प्रकाशचन्द्र गुप्त वैसे प्रभाववादी आलोचक हैं ।

मेरे जहाँ तक ज्ञान पाया है यह शब्द मूलतः चित्रकला के एक सम्प्रदाय से लिया गया है । वहाँ से वह कविता में प्रयुक्त हुआ और वहाँ से वह आलोचना में आया है । इसका अर्थ यही है कि एक कलाकृति को देखकर, सुनकर, पढ़कर आलोचक के मन में जो विविध मानसिक आघात-प्रत्याघात हो उन्हें बिना किसी Sophistication या मँझले सेंसर के ज्यों-ज्यों ईमानदारी से, आलोचक व्यक्त कर दे । यो बहुत से ‘प्रभाव’ एकत्र होकर, कुछ समग्र रूप-सा आलोच्य वस्तु का बन पायेगा अर्थात् आलोचक का यह दावा कि वह लेखक के अर्थ को पूरी तरह पा ही गया है, यहाँ फीका ठहरेगा । वर्जीनिया वूल्फ ने अपने ‘दी कामन रीडर’ में इसकी विवेचना की है । वह कहती है—‘जीवन कोई करीने से सजे-सजाये दीयों का नुमायश नहीं है, जो उन्हें गिन लिया और छुट्टी पाई । वह तो एक ऐसा आभासलय है जो आसानी से शब्दों में नहीं बाँधा जा सकता, उसमें मन की सभी क्रिया-प्रतिक्रियाओं का नित नया आन्दोलन प्रतिबिम्बित है ।’

प्रभाववादी कविता के सम्बन्ध में जैसे नियम बनाना मुश्किल है, प्रभाववादी आलोचना की भी रूपरेखा अनिश्चित है ।

प्रश्न ५—आधुनिक समालोचना की मूल प्रवृत्तियाँ कौन-कौनसी हैं और हमारी

साहित्यिक प्रगति के लिए उनका क्या मूल्य है ?

प्रश्न को हिन्दी की ही सीमा में लें। हिन्दी की आधुनिक समालोचना के स्थूल रूप से कुछ ऐसे वर्ग हो सकते हैं—(१) पाण्डित्यपूर्ण, (२) छायावादी, (३) मार्क्सवादी और (४) मनोवैज्ञानिक।

पहले दो तो विद्यार्थियों के लिए बहुत उपयोगी कार्य कर रहे हैं। तीसरे सबसे अधिक प्रगतिशील हैं। यदि उनका कुछ कठमुल्लापन और 'थ्योरी' से अधिक चिपटने की प्रवृत्ति कम हो तो सबसे अधिक मूल्य इसी आलोचनाधारा का है। चौथी धारा एकाकी, त्रिशकु, विजनवती आलोचना की है जो कि तीसरी के अनावश्यक आवेश को 'ब्रेक' का काम करती है। जो आलोचना शैली आगे हिन्दी में स्थायी होगी वह इन चारों प्रकारों की एक सुन्दर नवीन अन्विति (Synthesis) होगी।

प्रश्न ६—क्या आप यह समझते हैं कि प्रगतिवादी के लिए प्राचीन साहित्य और रस-सिद्धान्त से पराङ्मुख होना आवश्यक है ?

हर एक प्रगतिवादी के लिए क्या आवश्यक है और क्या अनावश्यक है इसका निणय आप और हम करने वाले कौन होते हैं ? यह निणय तो प्रगतिवादी ही करेगा। जहाँ तक प्रगतिवाद की भँने समझा है, ऐसी पराङ्मुखता आवश्यक नहीं। राहुल सांकृत्यायन ने 'हस' में गत वर्ष प्रगतिवाद पर लेख लिखा था, उसमें स्पष्ट था कि वे प्राचीन सांस्कृतिक धरोहर और कलात्मक रूपों से किसी भी प्रकार अपने को विच्छिन्न नहीं मानते। केवल वे पुरानी बातों में नया आशय और नये प्रारण फूँकना चाहते हैं। उदाहरणार्थ, जननाट्य सघ की रामलीला। अतः प्राचीन साहित्य न पढ़ो ऐसा तो कोई भी प्रगतिवादी नहीं कहेगा। हाँ, पोगोपथी मत बनो यह तो हर कोई सयाना आदमी कहेगा। प्राचीन साहित्य (तुलसी-रामायण और महाभारत) का अनुवाद एक अत्यन्त प्रगतिशील राष्ट्र सोवियत में हो रहा है जो इस बात का प्रमाण है कि प्रगति का और प्राचीन सांस्कृतिक परम्परा का कोई तीन और छ का रिश्ता नहीं है।

चूँकि रस-सिद्धान्त कोई अटल वस्तु नहीं है, छद्म, अलंकार-विधान, भाषा आदि बाह्यरूपों के समान, इनकी भी नये सिरे से पुनर्व्याख्या होना आवश्यक है। प्राचीन रस-सिद्धान्त रचनाकारों के समय ससार बहुत छोटा था, सरल था। आज समाज-जीवन के प्रश्न अधिक जटिल बन गये हैं और आज का कवि जहाँ आडम के शब्दों में स्वयं नये ससार और नये इतिहास-निर्माण की आत्मविश्वासपूर्ण 'हुकार' कर रहा है, वहाँ बेचारे रस-सिद्धान्त तो कहाँ के कहाँ उलट-पुलट जायेंगे ही, फिर भी उन्हें बदलने के लिए भी, उनका अध्ययन तो आवश्यक है ही। पराङ्मुख तो प्रगतिवादी केवल प्रतिक्रिया और पलायन से होगा, अन्य किसी से नहीं।

आलोचना रचनात्मक हो

शीर्षक में कुछ ऐसा भाव दीख पड़ता है कि मानो ऐसी भी आलोचना कुछ होता है जो नकारात्मक हो, या ध्वसवादी हो। राजनैतिक पक्ष-परिचालित आलोचना जिसमें पक्ष धरत्य (पार्टी-इज्म) प्रधान हो ऐसी ही सकीण और नकारात्मक होती है। इसके उदाहरण हिन्दी में कभी नहीं देखे गये कि किसी लेखक को अपने पक्षवादी मतों के व्यस्त स्वार्थों के कारण रातों रात प्रगतिवादी घोषित कर दिया गया, और बाद में उसी के लेखन की ऐसी निन्दा शुरू की कि मानो उसके जान के गाहक हो। ऐसी बटमारी साहित्य के क्षेत्र में नहीं चला करती।

दूसरी बात यह है कि 'रचनात्मक' शब्द में कुछ जीवितता, कुछ गति, कुछ विकास और कुछ और कुछ स्वय-निर्मित, स्वय-शासित पुरोहगमन, ऊर्ध्वचैतन्य भा सन्निहित है। वे विद्वान् जो मम्मट, कद्वट, वामन भामह, के 'धम्मकाटि' पर ही समूचा साहित्य (देशी-विदेशी और आधुनिक भी) तौलना चाहते हैं, वे बड़ी गलती करते हैं। साहित्यिक क्षेत्र में बटखरे और उधार नहीं लिये जाते यह सही है, पर अब हम नये युग, नये परिमाण और नये मापदंडों के युग में जीते हैं यह नहीं भूलना चाहिये।

एक सभा में हिन्दी के एक स्वनामधन्य प्रगतिवादी आलोचक महोदय बोले—
'मेरा काम आलोचना करना है। मेरा काम रचनात्मक साहित्य रचना तो नहीं है।'

यह वाक्य बहुत अर्थपूर्ण है। प्रश्न यह है कि यदि आलोचक का काम रचनात्मक साहित्य से अलग है तो वह क्या है? क्या वह निरी चीर-फाड़ है। ऐसे साहित्य-डाक्टरों की कमी नहीं है जो यह मानकर चलते हैं कि साहित्य और साहित्यिक इस समय किसी घोर गतिरोध, प्रतिक्रिया आदि-आदि नामों से विभूषित रोग से ग्रस्त है, और उन्हें डोज पर डोज दवा पिलाना उनका ही काम है। परन्तु यह स्वयं साहित्य-वैद्य या नीम-हकीम कभी अपने भी बारे में सोचते हैं क्या?

माना कि यह युग ह्यासोन्मुख (डिकोडेंट) है। और पूँजीवादी, विकृत, अश्लील आदि-आदि विशेषणों से विभूषित समाज-व्यवस्था है तो यह आलोचक महोदय जो अपने को सुग्रीम जज मानते हैं, क्या इन सब स्थिति गतियों से परे किसी ऐसे लोक में बसते हैं जो इससे परे है? यदि ऐसी बात नहीं है तो आलोचक भी उन सभी साम्यताओं के उत्तने ही शिकार हैं जितने कि लेखक।

वस्तुतः साहित्य के क्षेत्र में रचनात्मक साहित्य और आलोचनात्मक साहित्य

में इस प्रकार दृढ़ निर्माण करना या मानकर चलना खतरे से खाली नहीं है। नीचे में वर्तमान हिन्दी आलोचना-पद्धतियों के स्तरों की चर्चा करना चाहता हूँ। व्यक्तियों के उल्लेख में जान-बूझकर टाल रहा हूँ। समझदार पाठक उन्हें सकेत से समझ लेंगे।

१

आज हिन्दी में यह दशा है कि एक ओर तो नारा है कि हिन्दी राष्ट्रभाषा हो गई, अतः उसके अभावों की सर्वाङ्गीण पूर्ति हो। उसमें उत्तमोत्तम, उपयोगी और सुन्दर साहित्य सिरजा जाय। इस विषय में सस्थाएँ, शासन, साहित्यिक दलों की ओर से और व्यक्तिगत रूप से भी बहुत कुछ कार्य हो रहा है। वह अपने-अपने ढंग पर शुभ हैं। प्रकाशकों की शिकायत है कि उनकी किताबें कोर्स हुए बिना बिकती नहीं। दूसरी ओर साधारण पाठक की शिकायत यह है कि नयी हिन्दी कविता उसका समझ में नहीं आती। उसे कहीं पर स्टेज पर खेलना हो तो उसके लायक नाटक नहीं मिलते। लड़कियों-स्त्रियों को सिवा सस्ती चवन्नी वाली 'सेक्सी' कहानियों की पत्रिकाओं के कोई बढ़िया उपन्यास-कथाएँ नहीं मिलती। वे अपनी तृष्णा शरत और प्रेमचन्द से ही पूरी कर लेती हैं। और आलोचना का तो पूछिये ही नहीं उसके स्तर बंध गये हैं—

क स्कूल कालेज की विद्यार्थियोंपयोगी कुजीवादी आलोचना। अमुक-अमुक लेखक 'एक अध्ययन' दो 'मीमांसा' या ऐसे ही नामों से कोई लेखक चदबरवाई से प्रेमचन्द तक हिन्दी में नहीं बचा है। इस स्तर की आलोचना का यह ताब है कि विद्यार्थी कठिन मूल न पढ़कर, सस्ती टीकाओं से परीक्षा पास कर लेता है, वहाँ एक बड़ी हानि यह है कि आलोचना के स्तर को इस प्रकार की सस्ती किताबों ने पतियल बना दिया। यानी विचार के स्तर से आलोचना निरे गद्य-अन्वय और भाष्य के स्तर पर उतर आई। विद्यार्थियों की स्वतन्त्र चिन्तन-शक्ति को प्रोत्साहन देने के बखले, उसने उन्हें 'रेडीमेड' बैसाखियों का सहारा लेने की आवाज डालकर, उनकी खोज और जिज्ञासा की वृत्ति को समाप्त कर दिया। यह आलोचना-पद्धति निरी पूरक है, रचनात्मक नहीं।

ख दूसरी आलोचना-पद्धति है, विश्लेषणवादी ढङ्ग से विभाग में पहल से कुछ चौखटे बनाकर, उन तहखानों में या दडवों में लेखकों की कला को 'साट' कर देना। यह 'लेबलो' से चलने वाली आलोचना है। जैसे अमुक-अमुक लेखक रसवादी है, गान्धीवादी है, छायावादी है, रहस्यवादी है, प्रगतिवादी है, आत्मकीवादी है, आदि आदि? इस आलोचना-पद्धति का गुण जहाँ यह है कि जिन विभागों में तर्क-शक्ति नहीं होती, जो सूक्ष्म विश्लेषण नहीं कर सकते, उन्हें बड़ा सहारा मिल जाता है, और वे सहज ही उस कलाकृति की 'जाति' (स्पीशीज) को चीत्तने लगते हैं। परन्तु सबसे बड़ी कमी इस पद्धति में यह है कि जहाँ कोई नयी प्रतिभा, एक नया

साहित्यिक प्रयोग, एक नया विद्युत्प्राय विचारकण आया कि ये कटे कटायें नाप वहाँ अधूरे पड़ जाते हैं। और ये आलोचक बोखलाकर या तो नया 'वाद' खोजने लगते हैं, या कहने लगते हैं, अमुक-अमुक लेखक अब तक छायावादी या, वाद में प्रगतिवादी बना, परन्तु क्या कहे अब वह अरविन्दवादी हो गया ? जैसे उसके इस प्रकार के रूप-परिवर्तन में कोई विकास रेखा या अन्विति है ही नहीं ? यह सब 'वाद' क्या वह लेखक ऐसे बदलता जाता है, जैसे कोई गपना कपडा या कोट बदलता है ? और इस प्रकार की पूर्वाग्रह पूर्ण पूर्वग्रह दूषित आलोचना नवीन मौलिकता का मूल्याङ्कन करने में सबया असमर्थ सिद्ध हुई है। वह बोखलाकर ध्वसवाद की शरण लेती है।

ग तीसरी आलोचना पद्धति तटस्थ रस ग्रहण के नाम पर गुण-दोष विवेचन का निष्काम यत्न है। पहले तो इतनी तटस्थता जितनी आलोचक अपने तर्क मानकर चलता है, उसमें होती नहीं। दूसरे गुण और दोष के विवेचन का अर्थ है कि एक मूल्याङ्कन के पहले कुछ निदिष्ट मूल्य होने ही चाहिए। आज के युग में आकर साहित्य के क्षेत्र में साहित्य-शास्त्र के अपने मूल्य जैसे ना काफी हो गये हैं। और इतिहास, दर्शन, समाजशास्त्र, अर्थशास्त्र, प्राणीविज्ञान, मनोविज्ञान आदि आदि बाह्य मूल्य महत्वपूर्ण हो गये हैं। इस सम्बन्ध में, मुझे क्षमा किया जाय, यदि मैं कहूँ, हिन्दी आलोचकों का वैज्ञानिक अध्ययन और दृष्टिकोण अभी कुछ अपवाद छोड़कर परिपक्व नहीं है। फिर बौद्धिकता का यह सरञ्जाम, उनमें व्याप्त रसग्राहकता के लिए पोषक सिद्ध होने की अपेक्षा दारक भी सिद्ध हो सकता है। परिणामत एक उथली, गड्ढा-मड्डा, ओडे से आधुनिक वैज्ञानिक शब्द प्रयुक्त करने वाली दिशाहीन ही समीक्षा दिखाई देने लगती है। 'दृष्टिकोण' नाम से हिन्दी में तीन महानुभावों की पुस्तकें पढ़ जाने से यही मत निश्चय होगा।

२

तो हिन्दी आलोचना का वर्तमान स्तर, मेरे मत में असतोषप्रद है। परन्तु यह कहना तो काफी नहीं हुआ। यह पुन एक अ-रचनात्मक दलील ही हुई। तो इस स्थिति के सुधार का क्या उपाय है ?

मैं समझता हूँ सबसे पहला दायित्व हमारे साहित्य के शिक्षको-अध्यापको पर है। मैं यह आशा नहीं करता कि हर अध्यापक नवीन से नवीन वांशिक मनो-वैज्ञानिक-समाज शास्त्री सिद्धान्तों की जानकारी रख ही लेगा। परन्तु उच्च स्तर पर हिन्दी और अन्य भारतीय प्रांतीय भाषाओं में जो एक अन्ध प्रान्ताभिमान या भावाभिमान से प्रेरित हो हम डाक्टरों का डिग्रिया अन्धे की रेबडियों की तरह बाँटने लगे हैं, उन पर तो कोई नियन्त्रण (नैतिक नियन्त्रण) हो सकता है। कई पी-एच डी प्राप्ति के प्रकाशित-अप्रकाशित यासिस मेरे पढ़ने में आये हैं। और मेरा

मैं आये दिन हिन्दी के तरुण नये लेखको, युवको, विद्यार्थियो, जाने-माने आलोचको, अध्यापको से मिलता हूँ और मुझे स्थिति बहुत भयावह जान पड़ता है। क्योंकि अध्ययन, साधना, परिश्रम और उदार दृष्टि का मुझे बहुत अभाव चारों ओर जान पड़ता है। सकीर्णता बढ़ती जा रही है, यहाँ तक कि 'प्रगति' के पोषको में भी 'अ-प्रगति' उत्पन्न हो गई है। रचना क्षीण होती जा रही है, गुण-दोष-विवेचन 'दोषेक दृष्टि' का प्राधान्य है। और यो हिन्दी समीक्षा क्षेत्र काफी हलके उथले सतह के विवादों में पड़ गया है। गूल वस्तु है साहित्य की सरिता का प्रवाह, वह जसे शुष्क शब्द-जञ्जाल की सिकता में सूख रहा है। मैं साहित्य का एक अदना प्रेमी हूँ, पन्द्रह बीस साल से कुछ कागज रग रहा हूँ। परन्तु मेरा मन इस समय हिन्दी-आलोचना की स्थिति पर जितना गिन्न है, उतना पहले कभी नहीं था—क्योंकि भाग कही दिखाई नहीं देता। सही, स्वस्थ मृत्योङ्कन का अभाव है। साहित्यको के जैसे सठ बन गये हैं, अपनी-अपनी महती पुजवाने में रयी-महारयी व्यस्त हैं। कुछ उन्हें मारने-काटने-गिराने में शक्ति का अपव्यय कर रहे हैं। और तरुण साहित्य-सेवी के हृदय पर कोई अच्छी तस्वीर नहीं खिच पाती।

कोई यह कहेगा कि यह तो घोर सांस्कृतिक सङ्कट (क्राइसिस) का काल है। और जो जीवन की अन्य दिशाओं में प्रतिफलित हो रहा है, साहित्य उससे अछूता नहीं है। परन्तु आपको याद होगा, ग्यारह वर्ष पूर्व जब आगरा से आप 'साधना' मासिक निकालते थे, तब मैंने 'साहित्य-प्रवाह' नाम से एक नियमित स्तम्भ 'विद्यार्थी' उपनाम से लिखा था, तब मेरे मन में इतनी खिन्नता और निराशा नहीं थी। 'लिखूँ तो किसलिए ?' लेख में मैंने बहुत सी सक्त सुत बातें उस वक्त जोश में कही थीं—पर फिर भी जैसे साधना पर विश्वास अटूट था, कोई आशा थी। अब कुछ 'सशयात्मा'-सी स्थिति में पड़ा हूँ। और गन दो ढाई वर्षों में अपने मानसिक स्वास्थ्य को सन्तुलित रखने में अपने आपको असमर्थ पा रहा हूँ, सृजन के क्षण जैसे किसी उत्सप्त लू में भुलस गये हैं। मतवादों के घूर्णायित वात्स्यायन चारों ओर हैं, परन्तु प्रतिभा के अकुर का सौहादपूर्ण सिचन जैसे शेष हो गया है। हल्ला-गुल्ला साहित्य-क्षेत्र में बहुत है, भीड़-भडक्का भी है, पर सब मिलाकर परिणाम बहुत थोड़ा निकल पा रहा है। 'मच काइ, लिटिल बूल ।'

ऐसा क्यों है, इस पर और भी आलोचक विचार करें तो अच्छा हो। मेरे मत से आलोचक अपने कतव्य से चूक गये हैं। और आलोचना अधिक विधायक और रचनात्मक हो तभी कुछ आशा है।

द्वितीय भाग
आधुनिक कविता

१

मर्म कवियों की विरह-व्यंजना

१

प्रस्तुत लख स मैं अग्रेजी, मराठी तथा हिन्दी के कुछ मर्म अथवा रहस्यवादी (मिस्टिक) कवियों की आर्त्त विरह-वर्णन के नमूने प्रस्तुत करना चाहता हूँ। अन्त में फ्राँड की वह मान्यता कि प्रत्येक व्यक्ति स एक प्रकार की अपूर्ण अथवा अतृप्ति उपस्थित रहती है, जिसे वह कल्पना या स्वप्न द्वारा पूर लेता है, उसी के विराट् रूप में ये सब मर्मियों की उक्तियाँ हैं—यह सिद्ध करने का मैं प्रयत्न करूँगा। बृहदारण्यक १।४।१-३ का आधार फ्राँड ने अपनी पुस्तक 'सदसद से परे' के आरम्भ में दिया है। वह अश है—

आत्मै वेदमग्न आसीत् पुरुष विध

स वै नैवरेमे तस्मादेकाकी न रमते ।

स द्वितीयामेच्छत ।

स हेतावानास यथा स्त्रीपुमासौ सपरिष्कृतौ ।

स इममे वात्मान द्वेधा पातयत्तत् पतिश्च पत्नीचा भवता तस्मादिदमवगुगलमिव स्व हति ।

सूफी जामी की उक्ति भी बड़ी मार्मिक है—“जो एक नहीं हुआ है, वही दुई के कारण से दुःख पा रहा है।” एक से दो बनना दुःख का कारण है। विरह भी इकाई में सम्भव नहीं। दार्शनिक जिसे द्वैतवाद की समस्या मानते हैं, उसी पर काव्यात्मक दृष्टि से प्रस्तुत निबन्ध में विचार है।

२

मैं अग्रेजी कविता से शुरू करता हूँ।

अग्रेजी में सत्रहवीं सदी में कई अन्ध्यात्मप्रधान कवि हुए हैं, जिनमें जॉन डॉन, कैरिड, एर्कलिंग, क्रैशॉ, लवलेस, बाँधॉन, एड्मंड स्पेंसर आदि प्रधान हैं। इन अन्ध्यात्मिक कवियों के सम्बन्ध में ग्रीयर्सन अपनी विद्वत्तापूर्ण भूमिका में कहते हैं—“सत्रहवीं सदी के इन मर्मियों ने दो चीजों को मिला दिया—जो दोनों चीजें जटिल ही नष्ट हो गई—मध्ययुगीन प्रेम कविता की कल्पना-प्रधान दृष्टात्मकता और पौराणिक कथाओं का सरल, ऐद्रेयिक स्वर। इस प्रकार आत्मा और शरीर को कविता देवी के रथ से जोड़ दिया गया, जो खुशी खुशी दीड़े और उड़े भी। (यूनानियों में विश्वास है कि

पैंगेस नामक सपथ अश्व पर काव्य-प्रतिभा चलती है ।) आधुनिक प्रेम-कविता ने वे दोनों गुण छोड़कर हलकी नावुकता में अपने आपको खो दिया है ।" (मेटाफिजिकल लिट्रिक्स एंड पोएम्स—ऑक्सफोर्ड प्रकाशन)

एड्मंड मार्वेल की यह उक्ति देखिये—“जैसे तिरछी रेखाएँ हैं, वे प्रत्येक कोण में एक दूसरे से मिलती हैं, टेढ़े प्रेम की भी वही स्थिति है ।

“किन्तु हमारा प्रेम इतना समानान्तर है कि वह असीम होकर भी कभी नहीं मिल सकता ।”

अथवा एक अन्य कविता में—“कब बहुत बढ़िया और एकान्त स्थान हैं, परन्तु वहाँ मैं समझता हूँ, कोई भी आलिंगन नहीं करता ।”

मार्वेल ने आत्मा और शरीर के बीच में एक सवाद लिखा है जिसमें आत्मा कहती है—

“किस जादू ने मुझे बाँध रखा है कि मैं दूसरे के दुःख से दुखी होऊँ !

“जब कोई भी हिकायत वह करता है तो मैं ऐसा अनुभव करती हूँ कि मानो मैं अनुभव ही नहीं करती दुःख का ।”

अप्रेञ्ची की इस आध्यात्मिक विशेषणयुक्त कवि-परम्परा में जौन-डौन अपना विशेष स्थान रखते हैं । वह अनेक विरोधाभासों से युक्त एक विचित्र व्यक्ति थे । उनकी विरह के सम्बन्ध में उक्तियाँ बहुत प्रख्यात हैं । उदाहरणार्थ, कुछ उपमाएँ देखिये—

हमारी दो आत्माएँ जो असल में एक ही हैं,

विरह सह नहीं सकती, किन्तु चूँकि मुझे जाना ही है,

वे आत्माएँ फैलती चली जायँगी

जैसे सोना कूट कूटकर कण-कण बनकर हवा में उड़ जाता है ।

अगर वे दो भी हो जायँ तो वे ऐसी दो होगी,

जैसे कम्पास के दोनो पैर अपनी अपनी जगह तने हुए दिखाई देते हैं,

तुम्हारी आत्मा, उस केन्द्र में जमे हुए पैर की नाँति है, जो हिलता नहीं,

परन्तु अगर दूसरा पैर हिले घूमे तो वह भी घूमता है ।

इस प्रकार की रचना बहुत स्थूल और वास्तव उपमाएँ लेकर चलती जान पड़ती है । परन्तु ‘जैसे उड़ि जहाज काँ पछी, पुनि जहाज पै आवै’ में भी क्या स्थूलता नहीं है ?

जौन डौन ने श्रांस की गोल बूँदों को लक्षित कर अन्यत्र कहा है—जैसे किसी गोले पर कुशल कारीगर दुनिया के भूखंडों के मानचित्र बनाकर ‘नहीं’ में से ‘हैं’-जैसी सृष्टि पैदा कर सकता है, उसी प्रकार तुम्हारे अश्रु-बिन्दु एक-एक जगत् हैं, जो मेरे श्रांसुओं में मिलकर एक प्रकार का प्रलय निमित्त करते हैं । इस बाढ़ में यह दुनिया,

यह आकाश और स्वर्ग सब बह जाते हैं। उर्दू कवि ने भी यही बात मार्मिकता से कही थी—‘चड़गो से अब मैं अपने बैठा हूँ हाथ धोकर ?’

औन अपने प्रेम के जन्म की बात कहता है कि मेरे प्रेम का जन्म असाधारण, विलक्षण और बहुत ऊँचा है। असम्भवता की छोटी पर निराशा की कुक्षि में मेरा प्रेम जन्मा। मृत्यु की याद तो डौन पग-पग पर करता है। वह कहता है—इस प्रकार वियोग में ‘जाओ’ कहकर और मृत्यु को और समीप बुलाकर तुमने मुझे दुबारा मार डाला।

जौन हाँकिस्, उसी परम्परा के एक दूसरे कवि ने विरह का एक फायदा बतलाया है—‘मैं एकांत में मस्तिष्क के ऐसे निभूत कोने में उस प्रिया को पकड़ सकता हूँ, आश्लेषण और चुम्बन दे सकता हूँ और इस प्रकार मैं उससे आनन्द प्राप्त कर सकता हूँ और घोर दुःख भी, एक साथ।’

टौमस कैरिड अपने प्रेम की ‘शाश्वती समा’-स्थिति-वर्णन करते हुए कहता है—‘उस व्यक्ति को भला क्या प्रेमी कहा जाय जो विरह या प्रताड़ना के पड़वात अपनी प्रेम की ज्वाला को जलाये न रख सके या जो आग लगे कागज का भभक उठे और बुझ जाय। सच्चे प्रेम की दिव्य ज्योति, जैसी मेरे हृदय में है, इस आत्मा के उड़ जाने के बाद—शरीर के अवसान पर भी बराबर जलती रहेगी—कभी नहीं कुम्हलायेगी। मेरे अस्थिपात्र की विभूति तक सदा के लिये जलती रहेगी।’

गहरी निराशा से स्टैनली अपनी ‘तलाक’ कविता में कहते हैं—‘प्रेम उस चीज की क्यों आशा करे जिसे नियति ने सना कर दिया ? अब आसक्ति ने जिन दोनों को जोड़ा था, उन्हें नियति जब दो कर ही रही है, तब इतनी क्रूरता दिखा जितनी तू दिखा सके। मुझे मौत में ही सुख मिलेगा।’ स्वर्गीय चित्तरजन दास ने भी तो अपनी प्रेयसी के लिए कहा था—

तोमार ओ प्रेम सखि शानित कृपाए ।

तोमार ओ प्रेम सखि मरण-समान ॥

रवीन्द्रनाथ को ‘भानुदास’-रूप में ‘मरण, तुहूँ मम दयाम समान’ दिखाई दिया। इसी से स्टैनली ने और एक कविता के अंत में कहा—‘मेरी (कम की) मिट्टी पर आँसु बहाना और कहना कि यहाँ प्रेम और भाग्य दोनों का शहीद सो रहा है।’

विरही का समय भारी होता है। क्षण कल्प के समान बीतते हैं—यह न मेघदूत के यक्ष का ही अकेले का अनुभव है और न ‘नवीन’ के गीत ‘क्या मर गये आज घड़ियाल बजानेवाले’ के नायक का; हेनरी किंग भी यही कहता है—

“शोककुल के लिए समय भी कैसे अलस भाव से रेंगता है। मेरा काम अब

इतना ही रह गया है कि आहो में धुली आँसू की झडी में मैं यकान भरे घंटे गिना करूँ।”

वैसे तो अंग्रेजी कविता का क्षेत्र विशाल है और बाइबिल के ‘साम्स’ से लगाकर आधुनिकतम कवियों तक विरहोद्गारों के अनेक उदाहरण दिये जा सकते हैं, परन्तु उन सबका विवेचन करने के लिए यहाँ स्थान नहीं।

सक्षेप में, अंग्रेजी और यूरोपीय धार्मिक कवियों का विरह-वर्णन काफी स्थूल और ऐंद्रियक वासनोद्दामता के सकेत लिये हुए और मृत्यु के प्रति प्रेम बरसाते हुए है।

३

हमारे यहाँ के सतों की साधना इससे भिन्न है। मराठी के सत-कवियों—ज्ञानेश्वर, नामदेव, एकनाथ, तुकाराम और उनके शिष्य निलोब्ध—के ही उदाहरण यहाँ देता हूँ। सत ज्ञानेश्वर लिखित ‘ओलीचे अभंग’ ‘विरहिण्या’ प्रकरण का कुछ चुनी हुई उक्तियों का भावार्थ यों है—

मिलने लगी तो मैं उसी की होकर रही। ऐसी ठगी गयी कि मुझे कुछ पता हा न चला।

लोटे वक्त जब आँखें पीछे मुड़कर देखने लगी, तो न काली और न साँवली—कोई मूर्ति ही नहीं दिखाई दी।

अन्दर-बाहर कंसा एक ही रंग भरा है कि जहाँ मैं उसे गले भरकर मिलने लगी तो एकाकार हो गयी।

अब तो सँभाले नहीं सँभल पाती हूँ। माँ, तुझ से क्या कहूँ, पूरा जीवन ही मैंने न्यौछावर कर दिया।

आशा का लालच गया तो उलटी भागती ही रही, निराशा को समय न लगते वह वाछित वस्तु मिल गयी।

• उस रूप ने मुझे खींच लिया। क्या कहूँ माँ, बुलाने जाती हूँ तो वह सब निर्गुण ही हो जाता है।

मेरा अपनत्व नहीं बच रहा। प्रपञ्च (ससार) की कहानी ब्रह्ममय हो गयी।

• दूर देश में पड़ी हूँ। मन में सुधियाँ आती हैं। यह वियोग असह्य है, इससे जीव कष्ट में है।

ज्ञानेश्वर की विरहिणी-सम्बन्धी एक और भी काव्यमय उक्ति ही देखिये—

आँगन में कमलिनी है, जलधर ऊपर भुक् आया है। क्यारी सीचने पर सूख-सूख जाती है।

मोती-जैसा पानी नीले पात्र में बह रहा है। सगुण की पीर जो वह जगा गया है।

आँगन पर भी झुक आया, मोती बरसाये । वह दिन धन्य था । सोने का दिन था ।

अरे चोर मधुकर, तूने कमल में अपना निवास किया है । मोती तो राजहंस ही चुगते हैं ।

मैं अकेली राह देख रही हूँ, मुझे मदन जला रहा है । मेरी उम्र कम है, यह कहने की बात नहीं ।

‘अभी आता हूँ’ कहकर गया । मगर फिर इतना वक्त क्यों लगाया । दुकूल मोतियो से भीग गया ।

ज्ञानेश्वर तो १३३५ विक्रमी में हुए । परन्तु उनके समकालीन महानुभावीय पथ के जानपद काव्य से अधिक सन्निकट वाले नरेन्द्र कवि की अभी अपूर्ण उपलब्ध ‘हविमणी-स्वयम्भर’ नामक लम्बी कविता में विरह वर्णन का अंश देखिये । यद्यपि इसमें ममियोवाला रहस्यवाद का पर्याच्छादन नहीं है; फिर भी देवी-देवता की ओट में काफी यथार्थवादी वर्णन है । इस ग्रन्थ का रचनाकाल महाराष्ट्र में प्रचलित शालि-वाहन शाके १२०० से १२१३ के बीच माना जाता है । (विक्रम सवत् और शाके में १३५ वर्षों का अन्तर होता है, अर्थात् १३३५ विक्रमी) । उसमें हविमणी की विरह-सपीडन यो वर्णित है—

सामने चाँदनी जब दृष्टिगोचर हुई, तब उससे लक्ष्मी को सूक्ष्म वेदना हुई ।

कहने लगी—यह हमारे क्षीर सागर का बडवानल तो कहीं नहीं उलटा—सब जगह फैल गया ।

क्या आश्चर्य है कि बिना बादल के आकाश में चाँद-रूपी गोल विद्युत्तलता अखण्ड चमक रही है, जो देवता (स्वामी) के अभाव में मेरे शरीर पर अखण्ड गिर रही है ।

अथवा वसत ऋतु के समय, नये अन्नग ने होली जलाई है, उसमें यह चाँदनी धुलेटी के रूप में, सारे अगो पर छा रही है ।

पहले से ही विरह-ज्वर है । वहाँ चन्द्र-करो के भोके और मथ रहे हैं । तब बौंस के पोरो में सहज बाछ बज उठे (इसमें क्या अचरज ?) ।

और एक जगह नरेन्द्र उस अवस्था का वर्णन करते हैं, जब विरहिणी स्वयं अग्निको से डर जाती है । इसकी तुलना रीतिकालीन हिन्दी कवि या अतिशयोक्ति-प्रिय उर्दू कवियों से ही की जा सकती है—

वह कस्तूरी के कमरे में लौटी ; कुकुम के मच पर चाँदनी के श्वेत-शीतल प्रकाश में वह (विरहिणी हविमणी) सोयी ।

बायाँ हाथ सिरहाने रखा ; दाहिना हृदय पर, मानो हृदय में स्वामी को बाँध रखा—कहीं भाग न निकले ।

झूतने में, श्राम की मजरी तो नहीं है—ऐसा समझकर चौंकी। वह तो उसकी ही अपनी उँगली थी। रवतोपलो से वह डर गयी, अरे, वह तो उसके ही कर कमल जो थे।

अपने ही नाद से शक्ति हुई, यह समझकर कि कहीं कोयल तो नहीं कूक रही है; फिर अपनी ही उसासो पर वितक करने लगी कि यह मलयानिल तो नहीं आ गया।

मुन्दरी ने जो 'सेना' पहना था, वह विरहानि से ऊपर ही ऊपर जल गया, तपे हुए तेल पर पता फट जाता है।

नामदेव (१३२७ ई० से १४०७ विक्रम संवत्) ने विरहियायो के वर्णन नहीं किये हैं, परन्तु माँग्यो की सी आत्मलाछना का भान उन्हें बहुत है। एक तो वे अपनी ओछी समझी जाने वाली जाति दर्जीगिरी का उल्लेख करते हैं और फिर कौटुम्बिक दुख तथा उपेक्षा का भी वर्णन करते हैं—

[भावार्थ—लोहे का चाकू पारस से छू गया। अब उसे पुरानी कीमत पर नहीं माँगना चाहिये।]

बेइया थी। वह पतिव्रता बन गयी। अब उससे पुरानी बात नहीं करनी चाहिये।

दासीपुत्र को राजपद मिल गया। अब पहले की उपमा नहीं देनी चाहिये।

विष्णुदास नामदेव 'विठ्ठल' (विष्णु) में मिल गया। अब उसे दर्जी दर्जी कहकर पुकारना नहीं चाहिये।

पुत्र कलत्र-बन्ध आदि वज्रपाश में बँध गया। बुख के पर्वत मुझ पर गिरे हैं। हे श्रीहरी, पांडुरग (विठ्ठल का एक नाम) 'धाय बचावों!'।

ये सब कुटुम्बी-मित्रादि मुझ से सुख की बातें नहीं करते। हे चक्रपाणि। मे परदेशी हो गया।

सबका दास्य किया। बड़ी आस और भरोसा था कि वे अपने होंगे। मगर वे सब अपने ही हित (स्वाथ) का सेवन कर रहे हैं—न मेरी चिन्ता करते हैं, न परलोक की।

अब तो सुख-दुख दोनों हमें एक से हो गये हैं। मन को यही प्रतीति मिली है। अतर्वाह्य एक ही ब्रह्म व्याप्त है। द्वैत भावना सब निबट गयी।

नामदेव की इस प्रकार की आर्त्त आत्मस्वीकृति के पीछे उसके जीवन की जलती हुई उपरति की, पश्चात्ताप की कहानी है। नामदेव की शादी राजाई से हुई थी। शादी के बाद नामदेव बुरी सगत में फँसकर डाकू बन गया और राहगीरो को लूटता था। कई गरीब यात्रियों को मारा, भोले पथियों को लूटा। यह जब बहुत दिनो तक चला तब इन लोगों का बड़ा 'हल्ला' मचा और उन्हें पकड़ने के लिये वहाँ के अधिकारियों ने अपने 'राउत' (आजकल के पुलिस जैसे) भेजे। 'राउत' और नामदेव के गिरोह में लड़ाई हुई। कई 'राउत' मारे गये। परन्तु नामदेव का नियम था कि वह लूट-पाट करता तो जरूर था, मगर अपने बड़े छोड़े पर चढ़कर भ्रष्टा गण के नागनाथ के

दर्शन को अवश्य जाता। नित्य की भाँति इस 'राउत'-सग्राम के पश्चात् नामदेव नाग नाथ के देवालय में पहुँचा। ब्राह्मण आरती कर रहे थे। नैवेद्य की थाली सजी थी। उस समय एक गरीब शूद्र स्त्री वहाँ देवता के दर्शनों के लिए आई। नैवेद्य की थाजी का अन्न देखकर उस स्त्री की गोद में जो बच्चा था, उसने 'मुझे वह अन्न दे' ऐसा हठ किया। बच्चे का यह व्यर्थ का हठ देखकर माँ ने उसे डाँट दिया, परन्तु वह नहीं माना। तब माँ ने उसे पीटना शुरू किया। बच्चा अन्न माँग रहा है और माँ उसे पीट रही है, यह देखकर नामदेव का हृदय उमड़ आया और उसने पूछा—“माँ, तू अपने बच्चे को क्यों मार रही है?” उस गरीबिनी ने नामदेव को न पहचानते हुए हिचकियाँ भरते हुए उत्तर दिया—“न माँ तो क्या कहूँ? मैं इसके लिये ऐसा अन्न कहाँ से लाऊँ? मेरा धनी 'राउत' था, उसे नामा डाकू ने मार डाला। हाय भगवान्, अब मैं अपने बच्चे की जिद कहाँ से पूरी कहूँ? इसे यदि मैं अपनी हड्डियाँ पकाकर दे सकती तो अच्छा होता।” नामदेव यह सुनकर पछतावे से भर आया। वही उसके पास जो कुछ था, वह सब बाँट दिया। अपनी बड़ी घोड़ी भी दे डाली और हाथ में एक छुरा लेकर वह देवता के बिल्कुल पास पहुँच गया। शिर्वालिग से बोला—अब मैं यह आघात सहन कर अपने आपको वडित कर लूँगा। और छुरा अपने सिर में मार लिया। खून का फव्वारा छूटा। उसकी धारा शिर्वालिग का अभिषेक करने लगी। पुजारी दौड़े आये। नामदेव के हाथों से शस्त्र छीन लिया। देवता ने उसे पढरपुर (महाराष्ट्र के वंणवो का प्रसिद्ध तीर्थ-स्थान) जाने के लिए कहा। जलम पट्टी से बाँधकर वह पढरी के बिट्ठल के दर्शनार्थ चला। राह में भीमा नदी पूर पर थी। वही वह भजन करता हुआ सत्याग्रह करता बैठ गया। लोग जमा हो गये—सब उसे डाकू नामा, दर्जा नामा कहकर चिढ़ाते। परन्तु वह भजन गाता ही रहा। भीड़ खतम हो गयी। उस समय के वे पव हैं, जो ऊपर दिये हैं।

‘महाराष्ट्र-सारस्वत’-कार वि० ला० भावे ने नामदेव-चरित्र में नामदेव का एक भक्त और भगवान् की एक-रूपतावाला ‘अभग’ (छवविशेष) दिया है और उसी के नीचे पाद-टिप्पणी (फुटनोट) में ‘मीरा की ब्रजभाषा का मीठा पव’ भी दिया है। मैं दोनों नीचे दे रहा हूँ, क्योंकि ‘तुम और मैं’ यह मर्मियों का प्रिय विषय है।

नामदेव—

तू आकाश मी भूमिका। तू लिंग मी शाकुका।

तू समुद्र मी चद्रिका। स्वयें दोन्ही ॥

तू वृ दावन मी चिरी। तू तुलसी मी मजरी।

तू पावा मी मोहरी ॥

तू चाद भी चादणी । तू नाग भी पन्नणी ।
 तू कृष्ण भी रत्नमणी ॥
 तू नदा भी नदी । तू तारू भी रागडो ।
 तू धनुष्य मा भातडी ॥
 नामा भूणो पुरुषोत्तमा । स्वयं जउखो तुभिया प्रमा ।
 मो कुडी तू आत्मा । स्वये दान्ही ॥

मीरा—

जो तुम तोडो पिया । मैं नहि तोडू ।
 ताडू तोरा सग कृष्ण कोन दुजा जोडू ? ॥
 तुम भय तरुवर, मैं भयी पखिया ।
 तुम भये सरोवर, मैं भयी मछिया ॥
 तुम भये गिरिवर, मैं भई चारा ।
 तुम भय चढ़ा, हम भये चकोरा ॥
 तुम भय मोती, हम भये धागा ।
 तुम भये सोना, हम भये रोहागा ॥
 बाई मीरा कहे प्रभु ब्रज के बासी ।
 तुम मेरे ठाकुर, मैं तेरी दासी ॥

श्रीर रैदास का—

प्रभुजी तुम चदन हम पानी ।
 जाकी गँग-अँग बास समानी ॥
 प्रभुजी तुम दीपक हम बाती ।
 जाकी जोति जरै दिन राती ॥

इत्यादि पद तो बहुत प्रसिद्ध ही हैं ।

नामदेव के पश्चात् एकनाथ (१६०५ वि०—१६६६ वि०) आते हैं, जिनके 'अभंगो' में भी विरहिणी का रूप काफी स्पष्ट है । वे कहते हैं—

युग-युग की पीड़ित यह विरहिणी है । यह ध्यानपूर्वक मन में चक्रपाणि का स्मरण नहीं करती, इसी से वियोग की यातना है । इतने में सत सगति मिली । विरह गया, अपार सुख हुआ । जन्म-जन्म के आवागमन की डोर टूट गयी ।

श्रीर एक स्थल पर कहते हैं—

चातक की प्यास ही कितनी है ? लेकिन उसे तुष्ट करने में पूरी क्षाति भी शात हो जाती है ।

गाय बस के लिए दूध बेती है । मगर उसी में से घर-घर में दूध बहा-मखन

भी पहुँच जाता है ।

मिठाई खाना बालक नहीं जानता । माता जखर्बस्ती मुँह में उसे ठूसती है ।

एक जनार्दन कहते हैं । मेरा एक-पत्त कहीं कोई ले गया ।

जामी (सूफी फारसी कवि) के इसी एके श्रोत्र दुई के भाव को लेकर फारसी साहित्य के इतिहासकार ब्राउन ने वे दो पवितर्या अनुवाद के रूप में दी है—Who so ever has not become ONE, always suffers with the pangs of separation

मराठी सतमालिका में, सर्मी कवियों में अतिम और महत्त्वपूर्ण कवि तुकाराम के कुछ छंद देकर यह परिच्छेद समाप्त करता हूँ । तुकाराम की गाथा में गोलणी (गालिग, गोपियाँ) और 'विराण्या' (विरहिनिया) दो अलग अध्याय हैं । गोलणी में दो हिन्दी के छंद भी हैं, जो इस प्रकार दिये हैं—

मैं भुली घरजानी वाट । गोरस वेचन आये हाट ॥१॥

कान्हा रे मनमोहन लाल । सब ही विसरू देखे गोपाल ॥२॥

काहों पग डारू दस आनेरा । देख तो सब वोहिन घेरा ॥३॥

हूँ तो यकित भैर तुका । भागा रे सब मनका धोका ॥४॥

हरि बिन रहिया न जाये जिहिरा ।

कबकी याडी देख राहा ॥१॥

क्या मेरे लाल कवन चुकी भई ।

क्या मोहिपासिती बेर लगाई ॥२॥

कोई मन्ही हरि जावे बुलावन ।

बार हि डारूँ उरा पर तान ॥३॥

तुका प्रभु कब देखे पाऊँ ।

पासी आऊँ फेर न जाऊँ ॥४॥

ये विरहिनियाँ पर-पुरुष से रत होने के लिए बहुत व्याकुल होती रहती हैं । कहती हैं—“पर-पुरुष का सुख भोगना हो तो सिर काटकर हथेली पर रख लो । अपने ही हाथों से ससार (दाम्पत्य-जीवन) को आग लगा दो और पीछे मुड़कर न देखो । जिस प्रकार दीपक पर पतंग होता है, वैसे ठीठ बनो ।” (तु० की गाथा अंश १६७)

'विराण्या' अंश में तो काम और उसकी अतृप्ति के स्पष्ट उल्लेख हैं, राधा-कृष्ण सगुण-रूप हैं, तीन-तीन पवित की तुकाराम की ये कविताएँ अत्यन्त ही तेजोमय हैं—

पहले पति से काम पूर्ण नहीं होता था, इसलिए मुझे मजबूरन व्यभिचार का सहारा लेना पड़ा । मुझे वह रात-दिन पास चाहिए । एक क्षण न एक घड़ी उससे

अलग नहीं रह सकती । मेरी सुविधा पूर्ण करो । मैं तो अनन्त से रत हो गयी—तुका कहता है ।

वात यह है कि यही मूल पद तुकाराम ने लिखा है, इसलिए श्रेष्ठ भक्ति साहित्य में आ जाता है । टीकाकार उसके सँकड़ो ग्राध्यात्मिक ग्रंथ भी निकाल लेंगे, मगर वही भाव यदि कोई आधुनिक कवि लिखेगा तो उसे 'गश्तीलता' और 'समाजद्रोह' और न जाने क्या क्या लाछनो से भूषित होना पड़ेगा । यहाँ तुकाराम या अन्य किसी सत की महत्ता कम करना मेरा उद्देश्य नहीं, केवल वस्तु स्थिति का वर्णन कर देना चाहता हूँ । मेरा आशय इतना ही है कि भक्ति आदि जितनी वायवी मानी जाती थी, वैसी निरीन्द्रिय न होकर, काफी मासल थी, कम-से-कम वैसे रूपक प्रतीक-सकेत बरतने में वह सकोच नहीं करती थी । वैरागी कवियों का यह हाल है, तो सगुण भक्ति-शाखा के शृंगारी कवियों का तो कहता ही क्या !

४

हिन्दी सन्त कविता से विरह-वर्णन के अनन्त उदाहरण दिये जा सकते हैं, परन्तु चूँकि मेरा विषय क्षेत्र मर्मियों तक सीमित है, यागी निर्गुणिए सन्तों की बात में अधिक करना चाहता हूँ—मैं यहाँ जिज्ञापनि या मीरा या सूर और अन्य श्रेष्ठछाप के कवियों की बात जान बूझकर छोड़ देना चाहता हूँ । निर्गुणियों में भी मैं दादू और कबीर को ही खास तौर पर लेना चाहता हूँ । दादू की विरहिणी आत्मा के उद्गार देखिये—

१

दे दरसन देखन तेरा, तो जिय जक पावै मेरा ॥
 पिय तूँ मेरो बेदन जाने, हौ कहा दुराई छानै ।
 मेरा तुम देखे मन मानै ॥ १ ॥
 पिय करक कलजे माहीं, सो वयो ही निकसै नाही ।
 पिय पकरि हमारी वाँही ॥ २ ॥
 पिय रोम-रोम दुख सालै, इन पीरुँ पिजर जालै ।
 जिय जाता क्यूँही बालै ॥ ३ ॥
 पिय सेज अकेली मेरी, मुक्त आरति मिलौ तेरी ।
 धन दादू बारो फेरी ॥ ४ ॥

२

आव सलीने देखन दे रे ।
 बलि-बलि जाऊँ बलिहारी तेरे ॥
 आव पिया तूँ सेज हमारी ।
 निसदिन देखो बाट तुम्हारी ॥

३

आव पियारे पीत हमारे ।

निसि दिन देखों पाँव निहारे ॥ टक ॥

मेज हमारी पीव सँवारी । दामि तुम्हारी सो वण वारी ॥

जे तुभ पाऊँ अगि लगाऊँ । नयँ समझाऊँ वारण जाऊँ ॥

पथ निहारू, बाट सँवाहूँ । दादू तारूँ तनमन वारूँ ॥

ऐसे और भी अनेको उदाहरण दिये जा सकते हैं । मेरा निवेदन केवल इतना ही है कि ये सब सत या मर्मी या पहुँचे हुए ब्रह्मज्ञानी एक-से शृंगार गर्भित रूपक या प्रतीक ही क्यों उपयोगित करते हैं ? वही सेज, वही अग मिलन, वही प्रेम-प्यासे, वही तृषा मिटना, वही विरह-ज्वाला, वही प्रिय के 'सालोक्य, सामीप्य, सारूप्य' की कामना, वही छटपटाहट, वही प्रतीक्षा, वही अकेला-अकेलापन—सभी सतों की बानी में यह एक से वरुण क्यों ? भाषा, प्रान्त, देश, काल-भेद से अपर यह प्रतीकों की समानता क्या मेरी बात सिद्ध नहीं करती कि यह जो कुछ 'रहस्य'-वाद जैसा माना जाता है, वह वस्तुतः भौतिकवाद का ही उतना रूप है, उससे छुटकारा पाने का प्रयत्न मात्र है । और कवि भी चूँकि अपनी भौतिक अनुभूतियों के घेरे से अपने भाव और विचार-जगत को अलग नहीं कर सकता, यह सब 'सूक्ष्म' के प्रति श्रौत्सुष्य या आसक्ति, वस्तुतः 'स्थूल' का ही तार्किकीकरण (Rationalization) है । स्थूल अभावही सूक्ष्म विरह बन बैठा है । हमारे पास इन रसियों के व्यक्तिगत जीवन (विशेषतः दाम्पत्य-जीवन) के सम्बन्ध में पर्याप्त सशोधन योग्य सामग्री नहीं, अन्यथा मेरे कथन को और पुष्टि मिलती । आधुनिक रहस्यवादी सेज और शय्या का (शायद सम्भ्रतावश) कम प्रयोग करते हैं ।

प० रामचन्द्र शुक्ल ने रहस्यवादियों की इस लाग-लपेट, प्रतीकों का आश्रय लेकर बात करने के ढंग को विदेशी प्रभाव कहकर टाल दिया है, जैसे—“भारतीय भक्तिकाव्य को 'रहस्यवाद' का आधार लेकर नहीं चलना पड़ा । यहाँ के भक्त अपने हृदय से उठ हुए सच्चे भाव, भगवान् की प्रत्यक्ष विभूति को बिना सकोच और भय के—बिना प्रतिनिधवाद आदि वेदान्तवादों का सहारा लिये—सीधे अपिपत्त करते रहे । मुसलमानी अमलदारी में रहस्यवाद को लेकर जो 'निर्गुण शक्ति' की बानी चली, वह बाहर से—अरब और फारस की ओर से—आई थी । वह देशी वेष में एक विदेशी वस्तु थी । इधर अफ़ग़ानों के आने पर ईसाईयों के बीच जो ब्रह्म-समाज बंगाल में स्थापित हुआ, उसमें भी 'पौस्तलिकता' का भय कुछ कम न रहा ।” (चिन्तामणि, दूसरा भाग, पृष्ठ १३६-३७) । और इस विदेशी प्रभाव के प्रति उनका पूर्वग्रह या 'प्रिज्यूडिस' है ही—“फारस की दायरी भावपक्ष प्रधान है । उसमें

बिभावपक्ष का विधान नहीं या नहीं के बराबर हुआ है वेदना की विवृति की चाल फारसी और उर्दू की शायरी में बहुत अधिक है। बिभाव और भाव के सम्बन्ध का स्पष्टीकरण न होने से—इस बात का ध्यान न होने से कि मन में लाये हुए रूप किस प्रकार रस में सहायक या नाशक होते हैं—वेदना की विवृति कभी-कभी बड़े बीभत्स दृश्य सामने लाती है। श्रबले फटना, मवाद बहना, कलेजा चीरना, खून के कतरे टपकना, कबाब की तरह इधर उधर भुनना—वेदना का इस प्रकार का बोरा शृंगार का पोषक नहीं हो सकता।” (चित्तमणि, दूसरा भाग, पृ० ११०)। ‘काव्य में रहस्यवाद’ नामक विशाल निबन्ध के १२२ पृष्ठों में केवल उपर्युक्त स्थल पर वेदना का उल्लेख है। मर्मा कवियों के इस पक्ष को जैसे वे भूल ही गये, जब कि रवीन्द्रनाथ ठाकुर प्राचीन साहित्य का ‘उच्च साहित्य’ स्वभाव-निसृत अशुभल से कलकमोचन करते हैं और स्वाभाविक आनन्द से पुण्य का स्वागत करते हैं यह हवाला देकर टाटस्टाय के लोकादशवाद अथवा कुरुणामय मानवतावाद की आई० ए० रिचर्ड्स के सहारे उन्होंने काफी खिल्ली उड़ाई है। खेद से कहना पड़ता है कि शुक्ल जी की तीनों बातें गलत हैं। ५० हजारों प्रसाद द्विवेदी की ‘हिन्दी साहित्य की भूमिका’ में सप्रमाण सिद्ध किया गया है कि निर्गुण-भक्ति-धारा केवल बर्देशक प्रभाव मात्र नहीं थी। उसके पहले, उसकी जड़ में कुछ स्वदेशी सत्कार-बीज भी अवश्य थे। सूफ़ी अभिमत ने सिचन का कायमात्र किया। फारसी-उर्दू कविता के सम्बन्ध में शुक्ल जी का दृष्टिकोण कैसे एकांगी है, यह हम आगे सिद्ध करेंगे। और वेदनावाद या टाटस्टायवाली मानवता का मज़ाक उड़ाकर और केवल कुरुणान्त्य क्रोध या ‘प्रक्षोभ-रस’ का उल्लेख कर शुक्ल जी ने रहस्यवादियों की, मर्मा कवियों की अकथनीय पीर या अनन्त वेदना के साथ पूरा न्याय नहीं किया है।

मगर इस अवान्तर प्रसंग में हम कबीर को तो भूल ही गये। उनकी कविता वैसे रूखी मानी जाती है, परन्तु उसमें भी कई ‘मांसल’ प्रतीको, उपमानों ‘साध्यवसान रूपको’ ‘ऐसेगोरी’ की कमी नहीं है। कबीर के ये शब्द देखिये—

१

तल्फँ विन बालम मोर जिया ।
दिन नहीं चैन, रात नहीं निंदिया,
तत्फ-तल्फ कै मोर किया ॥
तनमन मोर रहा अस डोले,
सून सेज पर जनम छिया ॥
नैन यकित भए पथ न सुभै,
साई बेददी मुध न लिया ॥

२

कैसे दिन कटि है जतन बताते जइयो ।

अचरा फारि के कागद बनाइन,

अपनी सुरनिया हियर लिखाये जइयो ।

और ये बोहे—

सब रग ताँत खाव तन, निरह बजावे नित्त ।

आर न कोई सुनि सकै, क साई कै नित्त ॥

विरह वान जेहि लागिआ ओपन लगत न ताहि ॥

सुसुकि-सुसुकि भरि-भरि जियँ उठै कराहि नराहि ॥

अब तक मने अंग्रेजी, मराठी और हिन्दी के कुछ निर्गुण सन्तो या 'मर्मियो' की विरह-कविता के उदाहरण देकर यह सिद्ध करने का प्रयत्न किया कि जितना ही ऊँचा रहस्यवाद का तार छूने का प्रयत्न किया जाता है, उसनी गहरी मीड उसमें से ऐन्जेलिक प्रेमानुभूति की (स्पष्ट फ्रायडियन शब्दों में काम-वृत्ति की अतृप्ति लालसा की) निकलती रही है। यह बहुत पुराने जमाने से होता आ रहा है। मने आधुनिक तथाकथित रहस्यवादियों के उदाहरण जानबूझकर नहीं दिये, उनमें तो कृत्रिमता और आत्म-गोपन ही अधिक है। पुराने मर्मी अधिक प्रामाणिक थे। उनकी आत्म स्वीकृति की उक्तियों में इसीलिए अब भी ताजगी है।

५

सूफी कवि, मुस्लिम सत और उर्दू के कुछ रहस्यवादी कवियों का साक्ष्य प्रस्तुत करना चाहता हूँ। मर्मियो में पाई जानेवाली आत्म-निपीडक (मंसोकिष्ट) वृत्ति सूफियों में अत्यधिक प्रमाण में है। बारहवीं सदी का एक सूफी 'सनाई' कहता है—'खिरमने खुदरा बदस्ते खेरातन सोजेम मा' (हम अपने ही हाथों से अपने 'खिरमन' को—सचित शस्य को नष्ट कर डालते हैं) और वह अपनी आँखें फोड़ लेने की कहता है, प्रणय-मार्ग पर अपने पाँव तोड़ लेने की कहता है और मोत का आवाहन तो वह बच्चन के 'आओ, सो जाँ, मर जाँ', की भाँति हर घड़ी करता रहता है, 'अपने आपको सबसे पहले मिटा डाल', 'यदि तू उस राज-राजेश्वर के दर्शनो की अभिलाषा रखता है तो उसके मन्दिर की धूल बन जा और उसके आन के माग में अपनी प्रतिष्ठा का छिड़काव कर दे, प्रेम की पीडा का अनुभव प्रेमियों को ही हो सकता है,' चलो इस प्रेमी को मार डालनेवाली प्रेमिका का शिकार बन्द पकड़ ले, और मृत्यु का सुखपूर्वक आवाहन करें। वह तो 'खयाले चेहरये गभाजे रग' पर 'तौफ गह कुरवाँ कुनेम' अर्थात् सुन्दर मुख के ध्यान में सब कुछ कुर्बान करने को तैयार है। उसके ईश्वर का रूप भी किसी 'उर्वशी' से कम नहीं है। वह कहता है—

हे ईश्वर ! तेरा रूप दुनिया की हर चीज से बढ़तर ह । वह अनुलनीय है ।
तेरा कमाल आफत और नुकसान से परे है, यानी शाश्वत है ।

मेरी आँख की पुतली तेरे दशनों के लिए उत्सुक रहती है । मेरे प्रेम भरे रोगी प्राण तेरे प्राणों का एक अंश है ।

आज मैं अधीर हूँ, एक नवीन प्रसन्नता मुझ में जागी है । सद्भाग्य ने मेरी आँखों के आगे तेरा जलवा प्रकट किया ।

ऐ सुन्दर राग गानेवाली बुलबुल और द्रुतगामिनी कबक, तू प्रेम में धाराबोर रह । प्रणय-मदिरा तेरे पखों में सदैव उड़ने की शक्ति देती रहेगी ।

तेरा गाना सुनकर जोहरा मोहित हो गया, तेरा जमाल (रूप) देखकर खुरशेद (सूय) भी लज्जित हो गया ।

तेरा बेल बूटे से सुसज्जित शरीर दर्शनीय है, क्योंकि यह तेरा बना-सँवारा शरीर मुझे रोज नये ढंग से लुभाता है ।

मैं अपने प्राणों को भी कृतज्ञतापूर्वक तुझ पर वार दूँ, क्योंकि तेरी मिलन की सुगन्ध ही दो सौ प्राणों के बराबर है ।

और एक दो सूफी लीजिए—हाफिज (चौदहवीं सदी) और जामी (पन्द्रहवीं सदी) से कुछ उदाहरण अपने कथन की पुष्टि में दूँ, हाफिज के 'दीवान' से कुछ चुने हुए चित्र देखिये—

“यह मुझकी रग की अलकें न मालूम किधर छिप गई हैं ? हमारा दिल चुपचाप एक कोने में दुबका बैठा है—प्रियतमा की भौंहे कहाँ हैं ?”

“आज माशूको के जमाव में, सआद एक ही है । मैंने उसी को पाने के लिए दोनो जहानों को मिटा डाला । दोनो जहानों का अन्त एक ही है ।”

“तेरे काले अलको के जाल में यह हृदय अपने आप ही जाकर फँस गया है । अपनी तिरछी चितवन से, अपने पंने कटाक्षों से, तू उसे मार डाल, यही उसका वण्ड है ।”

“जिसने अपनी प्रियतमा का अचल छोड़ दिया है, उसे स्वर्ग की अप्सराओं के ओठों से भी आनन्द प्राप्त न होगा ।”

“अगर तेरा धार तुझ पर अत्याचार करे, दावाखिलाफी भी करे, तो किसी से शिकायत मत करना । उस धार ने तेरे भाग्य का निणय इसी प्रकार किया है । उसके अन्याय की ही न्याय समझना ।”

“मैं उस दृष्टि की बलिहारी जाता हूँ, जिसने प्याले से लगे हुए ओठों को पहली रात का चाँद और साकी के मुख को चौदस का चाँद समझा ।”

“हृदय उसके प्रेम का स्थान है; आँखें उसकी सूरत के आईने ।”

“मेने दुनिया की सभी वस्तुओं से मुख मोड़ लिया है। अगर मेरे ध्यान में कोई वस्तु समाई हुई है, तो वह है मेरे यार का मुखड़ा।”

“प्रणय-मार्ग अनन्त है। उस मार्ग में अपने आपको मिटा डालने के अतिरिक्त और कोई चारा नहीं।”

“तेरे मुख के प्रकाश से सभी निगाहे प्रकाशित हो रही हैं। तेरे मुख को बड़े-बड़े नजर लड़ाने वातो देखते हैं, और ऐसा कोई नहीं, जिसका विल तेरे काले अल को मे न उलझा हो। मेरे ये चुगली खानेवाले आँसु क्यों न लाल रंग के होकर निकलें ? दूसरों के रहस्य को खोलनेवाली सदा लज्जित होती ही है। ऐ मिठास के सोते, तेरे भीठे ओठों की स्पर्शा में सभी प्रकार की शक्कें पानी में डूब चुकी ”

और ‘जामी’ का भी वही रंग है।

“दिल का अस्तित्व प्रेमी की जलन में ही है। और प्राण का सिर प्रणयी के चरणों पर पड़ा हुआ है। जब तक दिल किसी के अधिकार में नहीं चला जाता, उसे प्रणय का अनुभव नहीं होता। और प्रणय की अनुभूति के बिना दिल का होना न होना बराबर है। ऐ प्रणयी ! तेरा काम सुन्दरियों ने बिगाड़ रखा है और उनके तीखे कटाक्षों का शिकार बनकर तुझे सहस्रों विपत्तियों का सामना करना पड़ रहा है।”

“तेरा माथी तेरे साथ बठा हुआ स्वर में स्वर मिला रहा है और तू उसकी विरह-व्यथा में अपने-आपको घुलाये डालता है।”

“मैं अपने यार के साथ धूमता हुआ उपवन में पहुँचा और धोखे से एक दूसरे पुष्प की ओर देखने लगा। मेरी प्रियतमा ने ताने के साथ कहा—‘तुझको अपने कार्य पर लज्जित होना चाहिए। मेरा कपोल तेरे सम्मुख है और इस पर भी तू दूसरे पुष्प पर नजर डालता है !’

“मेने अपने गुलाब-से मुखवाली प्रियतमा से कहा—‘ऐ सुन्दरी ! तू मानिनी के समान अपना मुँह क्यों छिपाये रहती है ?’ उसने मुस्कराकर जवाब दिया—‘मैं सासारिक प्रेमिकाओं से भिन्न हूँ। मैं पर्वों के भीतर साफ दिखलाई देती हूँ; परन्तु उसके बाहर छिपी रहती हूँ। सूर्य जब पूर्णतः प्रकाशित होता है, हम उसे देख नहीं सकते, परन्तु जब वह बादलों के अन्दर होता है—सरलता से देखा जा सकता है’।”

उमरवध्याम की रबाइयों में भी यही भाव है—‘मैं तेरी इच्छा पर निर्भर हूँ। प्यारे, तू मुझे अपने वियोग से जितना तड़पाना चाहे, तड़पा। मैं एक अक्षर भी शिकायत में न कहूँगा। जिस हृदय में प्रेम की लगन लग गई, न उसे स्वर्ग की इच्छा है, न नरक की चिन्ता। धम तथा उसके प्रतिकूल चलने में ज़रा-सा ही अंतर है। कोई भी हृदय ऐसा नहीं, जो तेरे विरह से पीड़ित न हो सासारिक प्रणय

अधजली अग्नि के समान है, ईश्वर-प्रेम सदैव जलनेवाली अग्नि के समान तू मुझे इसबाह्य सौन्दर्य के विषय में पूछता है। यह जीवन एक नदी से उत्पन्न हुआ, फिर उसी में जाकर विलय गया। लोग मुझे शराबी कहते हैं, निश्चयनदेह मैं ऐसा हूँ। परन्तु मेरी बाह्य ब्रह्मा पर अधिक ध्यान दो। मैं जितना ही अपने आपको भिटाता जा रहा हूँ, उतना ही मेरा जीवन बढ़ता है। इस जीवन की तरफ से जितना ही सतक हो रहा हूँ, उतना ही उसमें और फँसता जा रहा हूँ।" बारहवीं सदी के उमर अल खैयामी की ये सूक्तियाँ, याद रहे, भौतिकवादी यूरोप में बहुत समादृत हुई। क्योंकि उनमें जीवन की स्वच्छन्दता, प्रणय की श्रवण निश्चिन्ता तथा जीवन के अनन्त सौख्य पर आध्यात्मिक आवरण मात्र हैं।

६

अब भूमिस्त सन्तो और उर्दू के एक दो रहस्यवादी कवियों की बात करे।

१ एक बार अबुलकर सबली बहुत दिनों तक गायब रहे। बहुत खोजने पर भी उनका पता नहीं लगा। बहुत दिन बीत जाने पर एक दिन नपुसको की बस्ती से बाहर आते दिखाई दिये। लोगो ने पूछा—“महात्मा, इनके साथ रहना क्या आपको शोभा देता है ?”

सबली—“हाँ, वही मेरे लिए उचित स्थान था। इस दुनिया में जिस तरह नपुसक न स्त्री है न पुरुष, उसी तरह परमात्मा न स्त्री है न पुरुष।”

२ तपस्वी जुन्नून ने एक बार एक स्त्री से पूछा—“वहन, प्रेम की सीमा कहाँ तक है ?”

वह बोली—“भाई ! प्रेम-पात्र यदि असीम और अमाप हो तो फिर प्रेम की सीमा कैसी ?”

जुन्नून ने कहा—“कल रात मैंने एक सपना देखा। मैं नदी-तट पर गया हूँ। ज्यों ही मैं बज्ज करने के लिए पानी में उतरा, मेरी दृष्टि एक मकान की छत पर पड़ी। यहाँ एक अतीव सुन्दरी युवती खड़ी देखी। मैंने उससे पूछा—‘हे सुन्दरी ! तू किसकी स्त्री है ?’

“युवती ने कहा—‘जुन्नून, मैंने तुम्हें दूर से देखकर पागल समझा, नदी-तट पर आने पर जानी, बज्ज करने को उतरने पर ईश्वरदर्शी साधु, पर मालूम होता है, तुम न तो उन्मत्त हो, न जानी, न ईश्वरदर्शी साधु ही।’

“मैंने युवती से उसके कथन का स्पष्टीकरण पूछा तो बताया—‘अगर तू ईश्वर के प्रेम में पागल होता तो बज्ज नहीं करता, जानी होता तो परायी स्त्री पर दृष्टि नहीं डालता, और ईश्वरदर्शी होता तो तेरी नज़र और कहीं नहीं धोड़ती।’

इतना कहकर वह युवती गायब हो गई। मैंने उस युवती को देववृती समझा।

मेरे मन की आग भभक उठी। ज्ञान-शून्य होकर मैं वहीं पानी में गिर रहा।”

मे यहाँ इतना ही मु-क़ाता हूँ कि यदि फ़ायज़ को इस स्थान का ग्रथ करने को कहा होता तो वह क्या करता ?

३ एक बार तपस्वी अबु हाफ़िज़ ने साधु शाहशुजा को इस भाव का पत्र लिखा—“बन्धु ! अपनी इन्द्रियो की विषयवासना तथा अपने अपराधों को विचारकर—मैं तो निराश हो गया हूँ।” उन् र में शाहशुजा ने लिखा—“इन्द्रियो के बारे में विचार करें तो राक्षसमुच निराशा होती है। केवल ईश्वर की सहानुता ऐसी एक वस्तु है जिसका विचार कर मन आशान्वित होता है। मैं जिस समय इन्द्रियो का निग्रह करने में असमर्थ हो जाता हूँ तो परमेश्वर का स्मरण करता हूँ।”

४ और यह नीचे की कहानी तपस्वी मुहम्मदअली हकीम तरमोजी की है। आप निष्कण स्वयं निकाल लें—

वे बहुत खूबसूरत थे। जवानी में एक धनवान सुन्दरी युवती कामवासना से उनके पास आई। उसने अपनी मशा उन्हें कह सुनाई, पर उन्होंने उसे ऐसी बातों के लिए साफ़ इनकार कर दिया। कुछ दिन बाद वे एक दिन बगीचे में बैठे थे। वही युवती सज्ज धड़कते वहाँ आई। मुहम्मदअली उसे देखते ही वहाँ से चल दिये। युवती ने उनके पीछे दौड़कर कहा—बिना किसी कसूर के मेरी जान क्यों रा रहे हो ? उसके शब्दों को सुने बिना ही वे दीवार फाँदकर भाग गये। बुढ़ापा आने पर उन्होंने उस पुरानी बात को याद करके विचार किया कि मैं उस दिन उस जवान औरत की मशा पूरी कर देता तो क्या हुआ था ? पीछे पश्चात्ताप करके प्रायश्चित्त कर लेता। ऐसा विचार मन में आते ही उनकी धुगा का पार न रहा और मन में उन्होंने कहा—अरे बुराचारी पापी मन ! जवानी में जिस भाव को तू दबाये रहा, वही भाव इस बुढ़ापे में यो उठ रहा है। तू कितना दुष्ट है ! इसी बात को लेकर वे तीन दिनों तक बिना खाये-पिये रोते रहे।

—मुस्लिम मता के चरित्र पृ० २४

उर्दू के रहस्यवादी कवियों की चर्चा करें। वमें तो सूफ़ियानी उक्तियाँ थोड़ी-बहुन सभी उर्दू कवियों ने कही हैं। परन्तु आसो, गालिब, इकबाल और ज़िगर में वे विशेष रूप से दिखाई देती हैं। ‘मन को मन से तौलिये, दो मन कभी न होय’ कहनेवाला आसो ‘मे अपख, पिय दूर’ कहकर तिलमिलाता है। किम अक़ुलाहूट के साथ उसने प्रेम का यह प्रसिद्ध मनोवैज्ञानिक सूत्र कहा होगा, जिसमें द्विधात्मकता भी है। प्रेम वह शक्ति है, जो स्व-केन्द्रित तथा सब-केन्द्रित रूपों में गत्यात्मिका है—

‘इश्क कहता है आलम से जुदा हो जाओ।

हुसैन कहता है जहाँ जाओ नया आलम है।’

गालिब से मैं बहुत उदाहरण देना चाहता था। परन्तु यहाँ जब मैं यह लेख लिख रहा हूँ, उसका दीवान उपस्थित नहीं। स्मृति के सहारे, मुझे उसकी 'नुक्तची हे गम दिल' वाली गज़ल याद आ रही है जिसमें वह कहता है कि 'आतिशे दिल वह हे कि लगाये न लगे, बुझाये न बुझे, और 'दव का हृद से गुज़रना हे दवा हो जाना' में जहाँ काटो को देखकर गबलो से भरे पाँवों में पथ में चलने की हौस बढ़ता है, और इसी प्रेम की पीर को उन्होंने अनन्त वेदना के रहस्यवादी रूप में भी लपेटा है—

गुफ़्तम् हदीस दोस्त वकुरआँ बराबरस्त ।

नाजम वकुफ़ खुद कि बहँयों बराबरस्त ।

बाचारा गर मगोरा कि तीमार पेशकश ।

ददस्त दर दिलम किब दरमों बराबरस्त ॥

इस फ़ारसी ख़वाई में भी गालिब ने दोस्त (प्रिय आराध्य) की बातों को कुरान के बराबर बताया है। अपनी नास्तिकता को आस्तिकता के समकक्ष बिठलाया है और हृदय की पीड़ा का उपचार कह डाला है।

इकबाल एक सच्चे प्रेमी की भाँति निराशाओं और सकटों के बीच अपने प्रेम का सहारा पकड़े चलते हैं और उन्हें उम्मीद है कि उनका प्रेम अतंत सफल होगा। आध्यात्मिक साधना के पथ पर सच्चे प्रेम का महत्त्व वे समझने लग जाते हैं, वहाँ ज्ञान राहू नहीं दिखा पाता, प्रेम ही अकेला मार्गदर्शक दीपक है, 'था यह भी नाज कैसा बेनियाज का। अहसास दे बिया मुझे अपने ग़दाज का।' यह भावना इकबाल में तीव्रतर होती जाती है और वह प्रेम की चिनगारी जो उसके हृदय में सुलग चुकी है, बढ़ते बढ़ते ज्वाला का रूप ले लेती है। वह सत्य की झलक पाने लगता है—

जब से आबाद हुआ इक्क तेरे सीते में;

नये जौहर हुए पैदा मेरे आईने में ।

अतंत 'देवी कृपा से उस प्रेमी को देवी मिलन का अनुभूत आनन्द प्राप्त हो जाता है। वह अपनी सर्वश्रेष्ठ प्रिया के जा-ब-जा खड़ा हो जाता है, जिसे वह इतने दिनों तक खोजता था और एक स्वप्न में चलनेवाले की भाँति, अपने कैवल्यानन्द का धन्यता के परम भव्य अनुभव से आश्चर्य चकित हो जाता है। जब वह उस देवी रूपसी को अपनी सोलहो कलाओं से पूर्ण देखता है, तो उसके लबों पर महामौन की मुहर छाप दी जाती है, उसकी जिह्वा अटकती है, और महान् अभिमान से उसका हृदय कह उठता है—

कशादह दस्त करम जब बेनियाज करे,

नयाजमद न क्यों माँगने पर नाज करे ?

‘असरारे-खुदी’ की भूमिका में निकोलसन को लिखे एक पत्र में भी यही बात व्यक्त है ।

उसे सहसा अपनी प्रसुप्त शक्तियों का भाग हो आता है और अपने आपको एक मत्त से अधिक न मानते हुए भी उसमें कुछ आ जाता है जिससे वह अकल्पनीय ऊँचाई पर पहुँच जाता है ।

उनकी कोर्दोवा की मस्जिद में लिखी एक कविता है—‘दुआ’, जिसमें वे कहते हैं—“मेरा नीड किसी सासारिक श्रेष्ठ पुरुष या मंत्री के दरवाजे पर नहीं मिलेगा । तू ही मेरा नीड और तू ही मेरी शाखा है । तेरे ही कारण मेरा गरेबों चमक रहा है । ‘अत्ला-हु’ (अकेला परमात्मा ही है, एरुमेनद्वितीयम्) की अग्नि तुम्हीं ने मेरे हृदय में जलायी । तू ही मेरे जीवन, कहरा, दुख-सुख, वद और हर्ष का स्रोत है । तू ही मेरा काम है, तू ही मेरा काम्य है ।”

‘जिगर’ के भी कई उदाहरण दिये जा सकते थे, जिसमें वह ‘मौत क्या है एक लफ्जे-बेमानी, जिसे मारा हूयात ने मारा’ कहता है या प्रेम की व्याख्या ‘सिभउँ तो दिले आशिक, फँले तो जमाना है’ करता है । अपनी ग़ज़लों में उसने प्रेयसी के मिलन की समानता कई जगह प्रतिपादित की है—

हमी पै इश्क की तोहमन लगायी जाती है ।

मगर ये शर्म जो चेहरे पे छायी जाती है ॥

बना बना के जो दुनिया मिटायी जाती है ।

जखूर कोई कमी हे जो पायी जाती हे ॥

नकाब दुआलम उठाई जाती है ॥

उर्दू सूफियों का प्रभाव रबीन्द्रनाथ और अन्य बंगाली कवियों पर जैसे पडा है, गुलराती कवियों पर भी वह कम नहीं है । कलापी’ ने उसी ‘पैन्थोस्टिक’ (सर्वान्तर्यामी परमात्मा में विश्वास—‘खत्विदम्बुह’) भोक में कहा है—

ज्या ज्या नजर मारी करे, यादी भरी त्या आपणी ।

वादल उपर वादल तहाँ गैबी कचेरी आपणी ॥ इत्यादि ।

प्रेम को आग के समान मानकर प्रेमी के जलने का भी अनुभव कलापी ने कहा है—

काई मिटु मुख नकी ह्य, प्रेमी ने वाकवामा ।

के के तेथी वधु सुख ह्य, प्रेमी ने दाभवामा ॥

—कलापी

‘कलापी’ से भी अधिक उसके शिष्य और ‘केकारव’ के सकलन और स्वयं एक सन्त सागर महाराज के पद देखिये—

- १ प्रीति थी छाती छाई अगर ऊँची घवाई भला
 शो भाई । भाई—जिगरनी ए लागई ।
 अने फरजन्द माटे जिगर फाटे न फाटे छतों छोड़ूँ
 उचाटे सनम की दिल दुहाई ।
 बवा पर पाख त्हारो सनम रहे तो पसारी दिले
 बस ए विचारी बन्यो माझसाही ।

—सागर महाराज

- २ बू आ कविता, गजन, बेनो रमुजी कोई छे किस्सो ?
 हमारा आसुमा बोलो तमारो केटलो हिम्सो ?
 ३ मीरा तणु हृदय शु नहीं कृष्ण जाणो ?
 फर्हानु रुदन शुन शिरीन मापे ?
 कोईक फिल्सुफी विना मजन रुडे छे ।
 अएने शु भाप्य कशु ये मणानु पडे छे ?
 म्हने रोटो जुवो त्हो ये फिल्सुफी न सणावशो,
 अने डू डू विचारू तो, सुलासो न करावशो ।
 ४ सागर, पी ले ले बी शरम ? खिलती
 जवानी की कसम ।
 ५ छो होय जड या चेतना
 दिल एकया हो पूर फना,
 तो खुद खुदानी कशी तमा ?
 छु छे खुदा ? म्हारी सनम ।
 करु शु हु वेद पुराणने ?
 शु तीर्थ, सध्या, स्नान छे ?
 दिग्बर जही दिल जान छ ।
 तूही तूही म्हारी सनम ।
 दुनियांनी इज्जत आबरू
 ऐनु शु प्हेरू पायरू ?
 सारी जहाँ न शू करू ?
 तू खबरू हो म्हारी सनम ।

उसी प्रकार से अनन्तवास जी की भी यह उक्ति लीजिए—

रूपमा मोहक ने जणओते रूपाका रे

—अनन्तदास जी

गुजराती 'भक्तमाल' पुस्तक से ये लिये हैं, किसी साहित्य या श्रृंगार रस की पुस्तक से नहीं।

इस प्रकार मैंने अनेक काल-खंडों के मर्मी कवियों की उक्तियाँ देकर यह बतलाया है कि उसके विरह वणन में, प्रेम की आत-पीडा की व्यजना में, यौन सकेतो की, श्रृंगारी प्रतीकों की पुनरावृत्ति प्रचुर मात्रा में पाई जाती है। ऐसा क्यों है, इसकी विवेचना से पहले मुझे 'मर्मी' अथवा 'रहस्यवादी' नया 'अश्लीलता' शब्द की व्याख्या कर देना उचित जान पड़ता है, जिससे मेरे आक्षेपकों के तर्कों का प्रतिवाद भी कुछ अंशों में होगा। अतः मैं फ्रायड का धन-सम्बन्धी मत देकर अपने निष्कर्षों पर आऊँगा।

७

जब मैंने इस लेख का पहला भाग (जो 'पारिजात' में प्रकाशित हुआ था) लिखा, तब अपने मित्र 'आत्मतद्दर्शन' के लेखक तथा दर्शन-शास्त्र के काशी विश्व-विद्यालय के डाक्टर ना० वि० जोशी को बिखलाया। उनके आक्षेप निम्न थे—

१ आलोचना की यह पद्धति कि आलोच्य कवि की रचना को ही देखे, कवि का उल्लेख न लाये गलत है। एक ही भाव एक राह चलता 'लोफर' लिखेगा और ज्ञानेश्वर या कबीर व्यक्त करेंगे, तो अवश्य उसमें अन्तर करना ही होगा।

२ मर्मी या रहस्यवादी वह है जो अपने अहम् को मिटाकर, उसे लाँघकर सर्वव्यापी बनाता है। यौन-प्रदनों में उलझनेवाला भोग विलासी स्वार्थी और स्वकेन्द्रित होता है।

३ अतः इस लेख में लेखक की विकृत मनोवृत्ति व्यक्त होती है। सन्त-कवियों के अन्य श्रेष्ठतर काव्याङ्गों को छोड़कर यही अश्लीलतासूचक वचन क्यों चुने गये? 'अज्ञेय' आदि आधुनिक वजनाओं के कवियों की विचारधारा का यह प्रतिफल है।

द्वारा नागपुर के प्रो० वनमाली तथा शरच्चन्द्र मुक्तिबोध के सामने इसी निबन्ध की चर्चा उठी, तब प्रो० वनमाली का मत इस प्रकार का था कि सन्त कवियों पर यौनवर्जनियों का आरोप एक प्रकार का मूर्तिभजन है। यह काफी खतरनाक 'थोसित' है। आपकी उनमें अश्लीलता सिद्ध करने के पूर्व जैसे भावसंवादों मानते हैं, यह सिद्ध करना होगा कि उनका आविर्भाव काल ही ऐसा था, जिसमें पराक्रम को कहीं भाग नहीं मिलता था। गत्यवरोध था—अतः उनके वचनों में, प्रतीकों तथा उपमानों में यौन-सकेतो का आधिक्य आया। जैसे अठारहवीं सदी का फ्रांस का साहित्य। शरच्चन्द्र मुक्तिबोध के अनुसार सन्तकवियों पर निर्णय देते समय उनके काल, उनकी जीवनी तथा परिस्थितियों का तो विचार करना ही होगा—उससे निरपेक्ष उनकी कृतियों का स्वतन्त्र परीक्षण सम्भव नहीं। यद्यपि वे यह मानने को तैयार नहीं

थे कि चूँकि एक कवि सन्त है, अतः उसे अलग पैमाने से नापे और अन्य आधुनिक शृंगारी कवि हैं तो उसे अग्नय पैमाने से।

इस चर्चा के बाद दूसरे दिन एक और मित्र श्री राजेन्द्र सेठी मिले। उन्होंने मेरे मतों की पुष्टि की और बतलाया कि होली के गीत जो गाये जाते हैं, उसी प्रकार के 'मे डे' और फास के कुछ वसंतोत्सवों में गीत गाये जाते हैं—और समाज-शास्त्र के इतिहास में ऐसे 'सेप्टी वात्सज' समूहों ने प्रयुक्त किये हैं। अतः सन्तों के उदाहरो को अश्लील न कहते हुए उन्हें तान्त्रिकों के 'जोगिडों' के समकक्ष मानना चाहिए। इस चर्चा से अश्लीलता का प्रश्न उपस्थित हुआ। सेठी जी के अनुसार शृंगार व्यंजना सबत्र एक सी है।

कुछ अन्य मित्रों ने कहा कि यह तो निरा एक 'स्टट' है। लेखक की वृत्ति है कि वह कुछ न कुछ नपेपन के नाम पर चौका देनेवाला साहित्य लिखा करे। इसमें इतनी गंभीरता से सोचने की कोई बात नहीं। क्योंकि ऐंद्रियिक आनन्द और ब्रह्मानन्द सहोदर काव्यानन्द दो भिन्न कोटि की वस्तुएँ हैं, दोनों में गुणात्मक अन्तर है।

कुछ इसी प्रकार के आक्षेप 'पारिजात' संपादक ने अपने 'मई' अंक के सम्पादकीय नोट में उठाये हैं—(क) सतो की रचनाओं का अब तक ऊहापोह इस दृष्टि से नहीं हुआ, अतः मेरे सन्तव्य विवादास्पद है। (ख) 'घोये पेड बबूल के आम कहाँ ते पायें?'—यदि सन्तों की विरह व्यंजना के मूल में अतृप्त काम होता, तो फिर इसका फल इतना सुन्दर या मधुर क्योंकर हुआ है? (ग) फायड का उक्त सिद्धान्त स्वयं विवाद से परे नहीं (स्थपक्ष दोबाच्च), (घ) सतो की अतृप्त इच्छाओं का भागातिरीकरण हुआ है, अथवा शोध (Sublimation), यह स्पष्ट नहीं हुआ, (ङ) रिनमा के गीत आज प्रचलित हैं। चूँकि उनमें अश्लीलता और कामोद्दीपन है। वे समाज के लिए हानिकर हैं। सन्तों के गीत जिस समाज परिस्थिति में छापे की सुविधा के बिना भी लोकप्रिय हुए, और उसका अनिष्ट परिणाम समाज पर नहीं पड़ा, अवश्य सिनेमा के गीतों से भिन्न कोटि के थे।

अब इन सब आक्षेपों का उत्तर, मैं आगे रहस्यवाद तथा अश्लीलता की जो चर्चा करने जा रहा हूँ, उसमें से मिलता ही जायगा, परन्तु अन्तिम मेरे निष्कर्षों में और समारोप में मैं इन सब आक्षेपों का सम्पूर्ण खण्डन उपस्थित करूँगा।

आइये, इसी से शुरू करें कि रहस्यवाद क्या है? पं० रामचन्द्र शुक्ल के काव्य में 'रहस्यवाद' की सतोषजनक परिभाषा नहीं मिलती। मैं पाँच-छ बड़े कविचित्तों के इस सम्बन्ध में मत देना चाहता हूँ। (अ) 'साधना' नामक अप्रेसी लेख-संग्रह में पृ० १४२ पर रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने कहा है—“रहस्यवाद की कविता को एक और

वास्तव के स्वप्न के प्रति स्वभावानुसार प्रतिक्रिया कह सकते हैं, दूसरी ओर भविष्य-वाणी ।^{११}

(आ) एलबर्ट श्वाइत्जर ने 'भारतीय विचार और उसका विकास' नामक ग्रन्थ में यह बतलाया है कि ब्राह्मणों का अथवा वैदिक रहस्यवाद नीति-अनीति से परे है; परन्तु वह नीति या मूल्यों से भिन्न प्रकृति वाला है। वह काट के नैतिक तथा नीत्योंपर रहस्यवाद की भांति द्विधात्मक है उसमें विश्वात्मा तथा मानवात्मा को एक ओर तद्रूप, तदगर्भ माना गया है, दूसरी ओर विश्वात्मा के सम्मुख मानवात्मा अपने अज्ञान का ध्यान करती है (स्पिनोजा के 'डाक्टा इग्नोरांटिक' की भांति)। रहस्यवाद का पहला रूप नीत्योंपरि (नॉनएथिकल) है, तो दूसरा नीतिवद्ध या नैतिक। भारतीय रहस्यवाद में श्वाइत्जर के कथनानुसार जगज्जीवन-स्वीकार तथा जगज्जीवन-नकार या प्रवृत्ति और निवृत्ति का संघर्ष है। एक ओर तो ज्ञान को, सासारिक अनुभवों को त्यागने का उपदेश होता है (मुसल्ला फोड, तसबीह तोड, किताबें डाल पानी में—), दूसरी ओर विश्वात्मा को एक प्रकार की सृजनशील प्रवृत्ति माना है, जिसका निरूपण भगवद्गीता, फिखटे और टेंगोर में एक-सा मिलता है। 'सा तपस तपस्य सर्वम् असृजत यदिदर्भाकच' अर्थात् परमेश्वर ने यह सब कुछ जो है, वह अपने ताप (दुख) के उत्थाप से निर्मित किया। प्रश्न हो सकता है कि परमेश्वर को यह दुख हुआ क्यों? इस प्रकार चर्चा कर श्वाइत्जर भारतीय रहस्यवाद के कुछ प्रमुख सिद्धान्तों का संक्षेप में निरूपण करता है—(१) निवृत्ति, (२) कर्म से अकर्म की प्रधानता, (३) अनन्त आत्मा से सक्रिय संयोग, (४) आदिमाया या सृष्टि की एक अनन्य पहली है और (५) नीति-अनीति से परे रहने की आवश्यकता। श्वाइत्जर ने शका उपस्थित की कि ज्ञान तथा अनुभूति के क्षेत्र को छोड़कर केवल कर्म या योग द्वारा ही अनन्त आत्मा से महामिलन कैसे सम्भव है?

(इ) टी० एच० ह्यू ने 'दी फिलोसोफिकल बेसिस ऑफ मिस्ट्रीसिज्म' में प्रतिपादित किया है—“रहस्यवाद का अर्थ है प्रेम-मार्ग से परमात्म-प्राप्ति तथा उसके लिए आवश्यक सफल सेवा के आदर्श से प्रेरित किसी भी व्यक्ति का आत्म निरपेक्ष आग्रह।”

(ई) अब सबसे महत्त्वपूर्ण सम्मति है कुमारी एविलीन अडरहिल की जिसने रहस्यवाद पर एक स्वतन्त्र ग्रन्थ ही लिखा है। रहस्यवाद तथा कला का सम्बन्ध बताते हुए यह कहती है—“बहुत थोड़े लोग ऐसे हैं जो इस रहस्यानुभव की भूलक अपने

१. The poetry of mysticism might be defined on the one hand as a temperamental reaction to the vision of reality, on the other as a form of a prophecy

जीवन में न पाते हो। जो पुरुष प्रेम का शिकार होता है और यह अनुबोध उसमें जागता है कि इस 'तड़की' नामक सज्ञा से अभिधाय व्यक्ति में एक अत्यन्तनीय, अनिवचनीय चार्तात्मिकता निहित है, अथवा वह कवि जो प्रकृति में एक अनुभूत शान्ति के दर्शन कर रहा होता है, जो इस अवापृथ्वी पर अलौकिक रूप से फैली है, अथवा वह जो शरूप की चिन्ता करता है और जो सहसा साक्षात्कार से हृदय-परिवर्तन अनुभव करता है, इन सबों ने एक क्षण के लिए कबो न सही, इस जगद्ब्रह्म को जान लिया। कलाओं में यही 'इद्गूशन' (प्रज्ञा) अभिव्यक्त है, बल्के कहता था, चित्रकला, संगीत, काव्य सब इन्हीं अमर-नामों में रहते हैं और उन्हीं में रहते हैं। कला आभास और वास्तविकता के बीच की कड़ी है। रहस्यवाद इसी दृष्टि से कलाओं की कला है। प्रतीक वह आवरण है, जो आध्यात्मिक आशय व्यक्त करने के लिए भौतिक सतह से उधार रखा पड़ता है, एक कलाभिव्यजना है। उसे अक्षरशः न लेते हुए, उसके व्यंग्य और अन्वय पर ध्यान देना चाहिए। इस कारण जो व्यक्ति यह समझते हैं कि सन्त कैथरिन या सन्त तेरेसा के 'आध्यात्मिक परिणय' के भीतर एक प्रकार की 'विकृत योनिलालसा, विछिन्नता है, या जो पवित्र हृदय के स्वप्न को इस प्रकार का अस्मभव शारीरिक अनुभव मानते हैं या तो सूफियों के ईश्वर नशे को निरा मतवालापन समझते हैं। वे कला के तन्त्र सम्बन्धी अपने अज्ञान का प्रवर्णन करते हैं।^१

(३) ए० सी० जोके के 'तुलनात्मक धर्म' में ग्यारहवाँ अध्याय 'रहस्यवाद' के सम्बन्ध में है, जिसमें ईसाई, मुस्लिम, हिन्दू, बौद्ध सभी रहस्यवादियों की निम्न प्रवृत्तियाँ ध्यान या भवसामान्य मानी गई हैं—

(१) सब विभेद या अलगापन भूटा है। ससार अभेदात्मक है।

(२) पाप भूटा है। पाप ससार के किसी अज्ञविशेष को स्वाधीन मान लेने के कारण है।

(३) काल भी भूटा है। सत्य या वास्तविकता शाश्वत है, वह कालातीत है। जोके प्लेटो और शॉंगस्टाइन के रहस्यवाद को हिन्दू उपनिषदों से प्रभावित मानता है। प्राबलक 'स्यूडो डायोनिशियस' ग्रन्थ का आधार ईसाई चिन्तकों के क्षेत्र से बाहर का है। उसमें 'सृष्टि' तक का उल्लेख है। गजाली ने इसी ग्रन्थ के निम्न तत्त्वों को

१. Mysticism is not an opinion it is not a philosophy. It is an art of establishing conscious relation with the Absolute. It consists in—Not to Know about, but to be.

अपने आप में मिला लिया है—(क) परमात्मा अकेला है। वही सब चीजों में है, सब चीजें उसी में हैं। (ख) उसी से सब चीजें निकली हैं। उससे आपर उनका मृत्यु नहीं। (ग) धर्ममान व्यर्थ है। वे सिर्फ पाप्य हैं। उनमें इस्लाम सबसे लाभदायक और उसमें सूफीमत सच्चा फित्सूक है। (घ) पाप पुण्य में कोई अन्तर नहीं, क्योंकि परमात्मा ही सबका बनायेवाला है। (ङ) परमात्मा ही मनुष्य की इच्छा-शक्ति का प्रणेता है। अतः मनुष्य अपने कर्मों में स्वतन्त्र नहीं। (च) आत्मा शरीर से पहले थी। शरीर पिजरा है, आत्मा उसमें तोते की तरह बद्ध है। मृत्यु काश्य है, इसी माग से पिजरा द्वार खुल जाते हैं, सूफी की आत्मा अपने 'नशेमन' में लौट जाती है। (छ) परमात्मा की दया के बिना कोई भी इस आध्यात्मिक महामिलन को प्राप्त नहीं कर सकता, हा, हादिक पार्यना से वह दया प्राप्त की जा सकती है। (ज) सूफी का प्रधान कतव्य है इस परमात्म सयोग का चिन्तन करना। परमात्मा के विभिन्न रूपों का ध्यान, नामों की स्मृति करना और 'तारिकत' (जीवन यात्रा) में उत्तरोत्तर बढ़ना।

हमारे यहाँ तान्त्रिकों ने भी यह जीवन-यात्रा पंचमकार से विभूषित कर डाली थी। महानिर्वाण तन्त्र के दशम पटल में मैथुन के सम्बन्ध में कहा है कि 'जो वह करता है, वह मैं (शिव) ही हूँ।' ध्यान रहे शिव सदा-शिव है, अर्थात् हमेशा अच्छे, पाप-पुण्य से परे !

उपर्युक्त चर्चा से सिद्ध हो गया कि रहस्यवाद की एक निश्चित परिभाषा नहीं है। सभी रहस्यवादी विचारधाराएँ स्थूल का आधार आवश्यक समझती हैं, जैसे सैराक एक 'फुटबोर्ड' का सहारा लेता है। चहे बाद में वह स्थूल घे छोड़ दे, परन्तु उस प्रतीक-संकेत आदि रूपों में उसी की ओर बार-बार ध्यान जाता जल्ह है। 'जलबीच' रहकर भी किनारे का ध्यान छूटता नहीं। रहस्यवादी की अवस्था एक प्रणयी के समान है—दोनों आर्त्त हैं, दोनों की 'शाश्वत टोह' चल रही है। कोई दिलबर को अपने अवर बूढने में मग्न है (नारसिसिस्म—रवरत्यात्मकता), कोई दिलबर को पुरुष रूप मानकर 'हमारे राजा राम भरतार' का गान कर रहा है या सखी सम्प्रदाय की माधुरी मन्त्रि अपना रहा है, कोई सनम को माशूक मानकर स्वयं मन्सूर और मजनु बन रहा है, कोई परमपिता परमात्मा या आदि-जननी के आगे 'हम बालक' कहकर 'यूडिपस कॉम्प्लेक्स' का शिकार बन रहा है। काम के विविध रूपों से भागने की, उसे अवरुद्ध करने की छटपटाहट सबत्र है, और जिनना ही उसे निरुद्ध करने की कोशिश की जाती है, उतना ही वह गहरा पैठता है। 'न प्रतीके न हि स' प्रतीक के बिना 'वह' नहीं।

अतः यह सारा रहस्यवाद एक महान् आत्मप्रवचना का सामूहिक प्रयत्न है।

एंगेल्स ने 'एटी डूहरिंग' में कहा है वैसे यह सब 'विराट् मूर्खता' है, क्योंकि जो भौतिकतावादी हूँ, वे भूतत, यही रवीकार नहीं करते कि शरीर में पहले आत्मा थी, या शरीर पिजड़ा है और आत्मा पक्षी। 'एटी डूहरिंग' में एंगेल्स ने स्पष्ट लिखा है—
 "The unity of the universe does not consist in its existence since it must first exist before it can be a unit."
 आधुनिक साम्यवादी कार्ल डड्य एन्-आलेन ने इन 'शाश्वती सभा' वादियों का सुन्दर मजाक उड़ाते हुए कहा है—

"When through exhausting hours
 they'd flown
 From the alone to the Alone
 Nothing remained but the
 dry-as-bone
 Night of the Soul!"

ऐसे भ्रामक और भ्रातिपूर्ण स्वप्न परिपूर्तिवाले रहस्यवाद की अपेक्षा सीधा प्रवृत्तिवाद या यथाथवाद क्या बुरा है ? बोल्तेयर की सागिन की भाषा में कहने का मन होता है—'मेरे धर्म के मुखियों ने ठहराया है कि कोई धर्म नहीं है। ऐसे गलतियों के गले पड़ने की अपेक्षा प्रकृति के गले पड़ना बेहतर है !"

८

पहले रहस्यवाद को चर्चा में काम का वर्णन कर आये हैं। उसी में से आगे अश्लीलता का प्रश्न भी उद्भूत होता है। फ्रायड ने धर्म और कला दोनों को योन-प्रवृत्ति के स्वानान्तरीकरण का एकस्वरूप माना है। डा० ई० जेड्स्मेर अपनी 'शरीर और चरित्र' नामक मनोवैज्ञानिक सीमासा में पृष्ठ ३८४ पर कहते हैं कि 'श्रिजोफ़ेनिया और डेमेन्शिया प्रीकाक्स (मानसिक विकृतियों) के शरीर को यदि फिर औसत आदमी की हालत में सुधारकर लाना हो तो भौतिक अवस्था में वह एक अभिनेता या गायक होगा—आत्म प्रदर्शन की लालसा अभी इस अवस्था में भी उसे बहुत प्रोत्साहित करती है। वह एक भविष्यवादी चित्रकार, एक अभिव्यजनावादी कवि, अथवा एक अध्यात्म-चिन्ता करने वाला रहस्यवादी भी बन सकता है।' मेरे कथन का यह अर्थ कदापि नहीं कि मैंने जो मर्मी या सत कवि ऊपर उद्धृत किये, वे सबके सब मानसिक रोगता से पीड़ित थे, परन्तु इतना अवश्य है कि फ्रायड की कलाकृति के निर्माण के पहले की मानसिक अवस्था का विश्लेषण यदि मान्य किया जाय तो उन-उन सन्तों अथवा सन्तों की उच्चकोटि की कलाकृतियों में—विशेषतः विप्रलम्भ शृंगार की व्यजनाश्रों में—वर्जनाश्रों का, मानसिक सघर्षों का, अतर्क्यता का अवश्य गहरा हाथ रहा होगा। 'चल चकई का देश को जहाँ रैन कवी नहीं होय'

कहने वाला कबीर या 'माधव अतरी-नारी, अगता अतरी हरी', कहकर रासक्रीडा बरण करने वाला गुजराती सतकवि भीम या मराठी हरिजन चोखोबाराथ एक स्थान पर कहते हैं कि आँखों का सुन्दर जिस दृष्टि से देखन गया तो आँख ही उस सुन्दर के भीतर निकली। आँखों का सुन्दर आँखों से देखा, तो वहाँ आप से-आप ही आँख भिप गयी। (चोखा कहता है कि बड़ा आश्चर्य हुआ कि सुन्दर जो देखने गया तो आँख ही विलम गई।) इन उक्तियों के पीछे किसी भी प्रकार की 'कशिश' वासना और प्रेम की रससाकशी उपस्थित नहीं थी, यह कहना जान बूझकर सत्य को ढाँकने का यत्न करने के समान है।

'कवि तथा दिवास्वप्न' की चर्चा में फ्रायड कवि की बच्चे के साथ तुलना करता है। दोनों एक प्रकार के घरौंदे की दुनिया में विश्वास करते हैं। कवि एक अवास्तविक जगत की तरफ़ लेता है जो कि शिशु क्रीडा का ही एक परिवर्द्धित रूप मात्र है। कवि और बच्चे, दोनों अपने अपने अवचेतन मन में गहरा रस लेते रहते हैं। आगे चलकर फ्रायड कलाकार, मानसिक रोगी तथा आदिम असभ्य मानवों की तुलना करके कहते हैं—“हमारी सभ्यता में अब केवल कला के क्षेत्र में, भावों का साव-देशीय आधिपत्य प्रस्तुत है। कला में ही एक व्यक्ति अपनी काल्पनिक इच्छाओं से उत्प्रेरित होकर, उसी में तप-गल कर, कुछ ऐसी बात, निर्मित करता है जिससे उसकी इच्छाएँ परितृप्त होती हैं, और उसी कलात्मक आभास का परिणाम कुछ ऐसा होता है कि मानो वास्तविकता से कल्पना में से यथाय जगता है। यह कला का जादू है। वह 'अभाव' में से 'सत्' निर्मित कर देता है। इस प्रकार हिस्टोरिया कलासृष्टि का व्यग-चित्र है तो Compulsion neurosis धर्म का, तथा 'Paranoiac delusion' दार्शनिक चिन्ता का। यह सब मानसिक रूग्णताएँ इस अर्थ में अस्वामा-जिक होती हैं कि वे समाज में सामूहिक परिश्रम द्वारा जो बातें साध्य होती हैं, उन्हें वैयक्तिक साधनों से प्राप्त करना चाहती हैं।”

फ्रायड जिसे यौन-वृत्ति का आत्यन्तिक निरोध तथा मार्गान्तरिकरण कहता है, उसी को युंग ने कहा है, परिणामी का एक साथ विस्फोट, जो कि कलाकारों में कलात्मक अभिव्यजना का स्रोत होता है।

फ्रायड के अनुसार धर्म का मूल असहिष्णुता है। ईसाई मत पेम का प्रचार करता है, परन्तु वह प्रेम एक प्रकार की नकारात्मक घृणा ही है। आज यदि यह असहिष्णुता धर्मयुद्धों के जमानों से कम दिखाई देती है तो वह इसलिए नहीं कि मनुष्य-स्वभाव बदलकर कोमलतर हो गया है, परन्तु इसलिए कि धर्म के मूल में जो जीवनोत्प्लव-विषयक बधन थे वे शिथिल हो गये हैं। कल यदि धार्मिक 'लिविडो' का स्थान समाजवादी 'लिविडो' ने लिया, तो समाजवाद विरोधियों के साथ वही बर्बर

असहिष्णुता विखार्ह जायगी। फ्रायड ने यह भी स्पष्ट कर दिया है कि प्रेम-भावना का जड़ोकरण यौन प्रवृत्ति की वजह से उत्पन्न होता है। यही जब सागूँहिक रूप ग्रहण करत है तो, आदिम मानव का 'टोटमिज्म' (धार्मिक रूप से भांड फूँकर रोग से मुक्त करना आदि) कहा जा सकता है। अविकसित और अपरिपक्व प्रयुक्त इच्छाएँ एक ओर ओर दूसरी ओर अहम् में सम्मिलित प्रवृत्तियों के बीच जो संघर्ष उत्पन्न होता है, उसी 'न्यूरोसिस', (मानसिक जड़ोकरण) में से संकड़ों आत्म-अनात्म-सम्बन्ध उत्पन्न होते हैं। धर्म भी उन्हीं में से एक है। एक स्थान पर फ्रायड ने स्पष्ट कहा है—

धर्म के मूल में एक प्रकार की मातृ-पितृ मूलक प्रेम की शिशु वृत्ति है। फ्रायड इस प्रेम को भी 'काम' के अंतर्गत मानता है। आत्मा स्वयं के सम्बन्ध में जो सोचती है और अपना आदेश जो उसने कायम कर लिया है, उस उपरि अहम् के और मौलिक अहम् के बीच संघर्ष होकर अपने आपको पराजित मानकर, अपनी व्यथता मानने लगती है। इसी भावना में धर्म का बीज निहित है। धर्म-नतिकता और सामाजिक भावना आरम्भ से एक ही है। एच० जी० वेल्स ने अपने विश्व-इतिहास में लिखा है कि पाषाण युग के मनुष्यों की कृतियों में धार्मिक या रहस्यवादी प्रतीक नहीं पाये जाते।

मनुष्य के भावी जीवन में स्वर्ग के उपहार की कामना एक प्रकार के स्वेच्छा से या बलाल सासारिक सुखों के त्याग, वासना के निरोध के काल्पनिक, मानसिक प्रक्षेपणमात्र है। धर्मों ने वासनाओं का, सासारिक तृष्णाओं का संपूर्ण त्याग कभी नहीं किया—उलटे उन्हीं आगामी जीवन के लिए सुरक्षित रखा—बीसे के विज्ञापनों की तरह (हत्वा या प्राण्य से रवग) हम सन्त कवियों की कला कृतियों को भी इसी श्रेणी में ला सकते हैं। मित्रा ने अपने 'प्रीहिस्टॉरिक इण्डिया' में एक जगह कहा है कि 'कला सभ्यता से पूर्व की वृत्ति है। वह अनुकृति नहीं, न वह सीखा हुआ कौशल है। वह तो धर्म के समान ही प्राथमिक वृत्ति है। कदाचित् भाषा के समान। कला मानव जीवन के अस्तित्व के आरम्भ के साथ ही उपस्थित है। अतः उस निरुद्ध काम को आप मार्गांतरीकृत मानते हैं परिशोधित—सन्तों के उदाहरण यह सिर्फ ज्ञानों का हेर-फेर है। जेम्स वर्ग ने अपने 'समाज-शास्त्र' में कहा है—मूल प्रवृत्तिर्वा निरुद्ध होती है, या उत्तोलित (सकिलमेंटेड) या उन्हीं खुलकर खेलने का मौक़ा दिया जात है, यह बहुत कुछ उस व्यक्ति के कुटुम्ब जीवन, पारिवारिक परिस्थितियों और जिस काल में वह हुआ है उसके सामाजिक संगठन पर निर्भर है।'।

इस कारण हम समाज शास्त्रियों द्वारा दिये गये अश्लीलता के इतिहास पर एक दृष्टिपात करें।

६

कुछ लोगो को सर्वत्र अश्लीलता ही अश्लीलता नजर आती है । स्पष्ट है कि उनके मन ही विकृत है अथवा दुबल । डाक्टर ब्लाक अपने 'सबमुअल लाइफ इन माइन टाइम्स' में कहता है कि 'कई लोगो के मन ही इतने पापी और विकृत हो जाते हैं कि जरा-जरा सी बातों से उनकी गदन नीची हो जाती हैं और वे 'शान्त पायम्' कहकर चित्तलाने लगते हैं ।' पारिजात-सपादक न सन्तो के पद और आजकल के सितेमा के गीतों की जो तुलना की है उनके रूल में एक भ्रांति है—आज की समाज रचना मध्ययुगीन समाज-रचना से भिन्न है (यद्यपि क्षुधा, काम आदि मानवी प्रवृत्तियाँ कम-ओ-बेसी उसी रूप में विद्यमान हैं,) आज सस्ते अखबार, सस्ते चित्रपट, उपन्यास और ऐसे ही साधनों से अश्लीलता बहु जनसमाज तक पहुँच गई है । पहले वह सामन्तो की राजाश्रिता 'पतुरिया' थी—यानी केवल उच्चवर्ग के विलास के लिए सुरक्षिता । शराब, वेदया और अश्लीलता की जो माँग बढ़ती जा रही है, उसके मूल में आज की समाज रचना है । यह यहाँ लिखने की आवश्यकता नहीं ।

अश्लीलता यह रोग है, यह मानना एक ढोंग है । वह केवल एक रोग का लक्षण है । मनुष्य को सत्यज्ञान कर डालने वाली यात्रिक संस्कृति और पवित्रता की गम्भीर और मूखतापूर्ण कल्पनाओं का सयुक्त फल है—अश्लीलता । डी० एच० लॉरेन्स के उद्गार यथाय ये—'हमने की संवेदन-क्षमता भर चुकी है, सृजन-शक्ति पूर्ण नष्ट हो गई है । हम केवल भूसे के समान बचे हैं ।

पूर्वकालीन अश्लीलता कुछ ढँकी हुई थी । आज वह बहुजनज्ञाता हो गई है । अश्लीलता का मूल हेतु है कामोद्दीपन तथा प्रत्यक्ष सभोग के अभाव की पूर्ति । शिव पार्वती, मदन-रति, राधा-कृष्ण की केलि-झोडा बरानों में कल्पना का सहारा अधिक लिया जाता था । आज वह आसमान से जमीन पर उतर आई है । आज के प्रगतिशील साहित्य में अधिक प्रामाणिकता से और यथार्थता से यौन-जीवन चित्रित है । उसमें अश्लीलता ने हाड-गांस ग्रहण कर लिया है । परन्तु श्रेष्ठ कलाकृतियों में व्यक्त होने वाला यौनाकर्षण और अश्लीलता में बहुत अन्तर है । अजस्ता की गुफाओं में गौतम बुद्ध की प्रतिमा की अपेक्षा उसकी उपासना करने वाली ललनाओं की मुडोल आकृतियाँ अक्रिय करने में कलाकारों ने अपनी प्रतिभा खर्च की है । इस कारण वे अश्लील नहीं हो जाती । प्राचीन काल के जो काम शास्त्र पर ग्रन्थ हैं वे अज्ञानिक हो सकते हैं, परन्तु अश्लील नहीं हैं । ईश्वर और यूनानी शिल्पकला के सम्बन्ध में भी यही कहा जा सकता है । कला और नीति के गांधीवादी प्रहरी काका कालेलकर ने नग्नता के सम्बन्ध में अपनी पुस्तक 'कला—एक जीवन दर्शन, (पृष्ठ २६) —' में कहा है 'पुराने जमाने में हमारे तांत्रिकों ने नग्नता की उपासना कुछ कम नहीं की और हमने उनके परिणाम भी देखे; लेकिन

नग्नता ये भी पूर्ण पवित्रता का दर्शन कराया जा सकता है। दक्षिण भारत में भद्रबाहु, बाहुबली, गोमतेश्वर की नगी मूर्तियाँ हैं। ये इतनी बड़ी और विशाल हैं कि कई मील की दूरी से लोग इन्हें देख सकते हैं। पर इन मूर्तियों के चेहरों पर मूर्तिकारों ने ऐसा अद्भुत शान्ति भाव बरसाया है कि यह पवित्र नग्नता दर्शकों को पवित्रता की ही दीक्षा देती है। पुरुष का शरीर हो या स्त्री का, पशु का हो या पक्षी का, इसमें ब्रीहसता है ही नहीं। अश्लीलता शरीर के ऊपर नहीं, वह तो मन के भाव में है। विगमर चित्र को अश्लील या गन्दा बनाना या कला-पवित्र बनाना चित्रकार के हाथ में—मूर्तिकार के हाथ में है। 'सरकृत कामशास्त्र' आदि में प्रणयानुराधन की कलामात्र है। जिस काल में ये रचनाएँ हुईं, सामाजिक बन्धन कम थे और व्यक्तिस्वातन्त्र्य अधिक था। अतः अश्लीलता का प्रश्न ही नहीं उठता था।

यूनानी कला के यौवनकाल में जो व्यक्तिस्वातन्त्र्य था, वह रोमनकाल में कम होता गया। बन्धन बढ़े, उतना ही भोग-विलास भी बढ़ा, वहिर्मुखता बढ़ी। अश्लील पुस्तकों की पोथी भी बढ़ी—प्रोविड, प्लिनी आदि के ग्रन्थों में अश्लीलता बढ़ने लगी। उनके बहुत से ग्रन्थ आज नहीं मिलते, क्योंकि उस समय पुस्तकों की नकल करने का काम पादरियों का था और किसी की भी हिम्मत यह करने की न हुई होगी। यूरोप में मध्ययुग में अश्लीलता अब बढ़ गई थी, प्रणय-जीवन सुलभ न था और धर्मपीठों का शासन भी अत्यन्त कठोर था। तब अश्लीलता ने मच का और हास्य का मार्ग पकड़ा। रेम्ब्रांट, खूबेन्स आदि ने विस्तार और वासनाओं के चित्र खूबे-आम रंगे हैं—रेम्ब्रांट ने वृद्धालीन का एक चित्र कोई भी छिपाव बुराव न रखते हुए खींचा है। इन चित्रों में उत्कट वासना है, सौन्दर्य है—परन्तु उसमें गन्दा कुछ भी नहीं है। पन्द्रहवें लुई के शासनकाल में फ्रांस में कला-साहित्य में शृंगार की जैसी बाढ़ आ गई। तत्पू्व पवित्रता के निरोध की मानो यह पतिक्रिया थी अश्लीलता उस समय अपना नग्न नृत्य दिखाने लगी। जो लेखक या कलाकार उसको नहीं मानते थे, भूखी मरे। विख्यात चित्रकार वूशर ने लुई की रखेली मादाम ला पॉपाद्वर के निद्रालय में इतने अश्लील भित्तिचित्र बनाये थे कि उसकी अगली पीढ़ी ने उसका नाश किया। भद्रजन, विशेषतः सामन्त-कालीन सरदार आदि शिष्टजनों की नित्योपयोगी व्यवहार की वस्तुओं पर भी अश्लीलता की मुहर जम गई। नृत्य की डिब्बी पर 'समर प्रसंग' के चित्र बड़े मनोयोगपूर्वक चित्रित रहते, बगियों के दरवाजों के अन्दरूनी हिस्सों पर भी ऐसे ही प्रणयचित्र अंकित रहते। मन्नास के देवालयों में विष्णु मनोवृत्ति दर्शक कई आकृतियाँ हैं। सम्भव है कि विजयनगर साम्राज्य के उत्पानकाल में किसी विलासी राजा के आदेश से यह कार्य हुआ हो।

तत्पश्चात् उन्नीसवीं सदी में जो अतिरजित अश्लीलता थी वह और लुई के

समय की अश्लीलता तथा आज की खुली अश्लीलता में मोलिक अन्तर है। प्रेम की भावना की अपेक्षा केवल रति-सुख की उत्कट लालसा, शारीरिक सुखोपभोग का आकर्षण अश्लीलता की नींव है। फ्रेंच राज्य-क्रांति के बाद अमीर-उमरावों के विलासी जीवन का उपहास करने के लिए अश्लीलता का उपयोग किया गया। ज्यों-ज्यों बग-विग्रह की तीव्रता कम होती गई, अश्लीलता भी कुछ फीकी पड़ती गई। इंग्लैंड में विक्टोरिया रानी के राज्य-काल में अश्लीलता में यमवर्गाय बदन गई। कलात्मकता और चतुरता का लोप होकर उसका स्थान आत्म-पतोष और गन्दगी ने ले लिया, व्यावसायिक मनोवृत्ति बढ़ी। सूचक चित्र सामान्यजनो के लिए, अत्यन्त उत्तम चित्र अमीरों के लिए, ऐसा विभाजन हो गया। ऊपर से सभ्य, परन्तु दीपक के पास रखने से अत्यन्त अश्लील नज़र आने वाले चित्रों की इस काल में विक्री बढ़ी। भीखता, अतिभावुकता, दिखावटी सभ्यता, अन्तर से लपटता का वह काल था। जेम्स जिससे (१७७७-१८१५) ने अपने राजनैतिक व्यंगचित्रों में अश्लीलता का आधार लिया था, परन्तु उसमें कुछ बुद्धि की चमक भी थी—मगर टामस रोलडसन् (१७५६-१८२७) कुछ-न-कुछ विषय खोजकर पुष्ट उरोजो की स्त्रियों का चित्रण अपने व्यंगचित्रों में करता, आँखें वेर्डस्वी (१८१२-१८६५) ने तो हृद ही कर दी। उस समय कामेच्छा का बणन पाशवी और विनाशक शक्ति के रूप में किया जाता था। वेर्डस्वी ने सब बन्धनों को तोड़-ताड़कर स्वच्छन्द चित्रण शुरू किया। बाग्नरे के 'ट्रिस्टन' (काव्य-संगीत) में और शार्लट ब्रांटे के 'जेन आयर' (उपन्यास) में अश्लीलता गृहस्थित का पहिनावा पहिने आई, परन्तु उससे क्या होता है? नास्ती जर्मनी में 'सन्तान-क्रामाय तथैति कामम्' का प्रथावत् परिपालन शुरू किया। स्त्रियों पर इस प्रकार का अत्याचार असहनीय जान पड़ता है, परन्तु फ्रांस और अमेरिका के छिपे वेश्यालयों से यह खुला अनिवन्ध काम समाज-स्वास्थ्य की दृष्टि से क्या बुरा था?

जेम्स ईस्टवुड के 'पोर्नोग्राफी टुडे' (आज की अश्लीलता) नामक लेख से मैंने ऊपर बहुत कुछ सहारा लिया है। भारत पर यह इतिहास ज्यों-का-त्यों लागू नहीं होता। परन्तु मध्ययुगीन निर्गुण सन्तो का आधिभक्ति-काल तथा ईरान में सूफियों का निर्माण-काल निश्चित कबील वाली स्थिति से सामन्ती स्थिति में परिवर्तन का काल था। कवियों के और सामान्य जनो के जीवन भी पराक्रम के अभाव में झूले थे, गन्धर्वरोध था—तो कि इस प्रकार के यौन-संकेतो के आधिक्य को व्यक्त करती है। तत्पूर्व जो वेदान्त या खूना दशन धर्म का गला घोट रहा था, उसकी प्रतिक्रिया भी अवश्यम्भावी थी। सन्तो के या भक्तियों के व्यक्तिगत यौन जीवन भी निवृत्ति पर अत्यधिक आग्रह रखने के कारण अतृप्त, अपरिपूर्ण थे। उन सबका प्रतिबिम्ब उनकी रचनाओं में हुआ है। उनमें काम से भागने का जितना ही यत्न है,

उतनी ही उसम हृन्त्रियागुणति की अज्ञात, अव्यक्त जकडन या पीछे खींचने वाली प्रवृत्ति है ।

१०

अन्त म, मे शपथ निष्कर्ष को प्रस्तुत करना चाहता हूँ । मेने 'मर्मी कवियों की विरह-व्यजना' के प्रसंग म रहस्यवाद, कला तथा धर्म-सम्बन्धी फ्रायड के मत तथा अश्लीलता के इतिहास की चर्चा की । कुछ आक्षेपको के पाक्षेय भा रखे, जो मेरी निम्न युक्तियों से स्वयं खण्डित हो जायगे —

(१) मे मर्मी कवियों को साधारण मानव मानता हूँ । हमारे आपके समान ही वे हाड-मांस के जीव है । उनम भी काम वासनाएँ रही होगी ।

(२) 'रहस्यवाद' यह एक मग-मरोचिका की भाति शब्द होने से उन्हे रहस्यवादी धार्मिक सन्त कहलाने वालो को भी कलाकारो के समकक्ष रखता हूँ । जो अपने कारपनिक जगत से स्वप्न-परिपूर्ति किया करते है ।

(३) मेरा यह विश्वास है कि उच्च कला उच्च वासना के बिना, उ कठ अनुभूति के बिना निमित्त नहीं होती । वह उत्कट अनुभूति कभी भी निरी मानसिक नहीं होती, उसम मन शरीर समूचे प्राण और व्यक्तित्व का योग होता है । सिनेमा के भीतो के पीछे टको की प्रेरणा होती है—वह अभिव्यक्ति की पीडा नहीं ।

(४) चूँकि मर्मी कवि ऊँचे कलाकार भी है उनकी रचनाग्रो के पीछे भी वही उत्कट अभिव्यक्ति की पीडा रही है, इसी से उनकी रचनाएँ जनप्रिय हुई ।

(५) यह पीडा जसे कुछ लोग मानते ह, कवल 'प्रज्ञा' या इन्स्टि्यूशन से नहीं पैदा होती । उसके पीछे अन्तर्संघर्ष आवश्यक है । प्रपल सामाजिक (या उसी के कारण वैयक्तिक) असन्तोष तथा उसमे से समाज को बदल डालने की भावना कला-सृजन के मूल में काम करती है ।

(६) सन्तो के दर्शन मे समस्त कर्म ईश्वर-प्रेरित या नियति-आभित (डिटरमिनिस्टिक) है, सो यह पीडा एक व्यक्ति-मथन का रूप लेती है । जैसे पानी चारो ओर से टकराकर एक भँवर में पड जाय 'मेरा ही कुछ दोष रहा होगा'—'हैं पतितन को नायक', 'मो सम कोन कुटिल खल कामी ?'

(७) इस प्रकार के आत्म दोष दर्शन या रवीकृति ने भी उच्चकोटि का साहित्य विश्व को दिया है (रूसो, वाइल्ड, टाल्स्टाय, गांधी) । सन्तो में भी वही आत्म निपीडक वृत्ति काम करती है ।

(८) ये सब वृत्तियाँ योन-वर्जनाग्रो, योन-जीवन के असन्तुलन, अपरिपूर्ण काम से उत्पन्न होती है । फ्रायड ने और धर्म और कता का मूल भी उसी प्रवृत्ति-निरोध को माना है । उस निरोध से मार्गान्तरोकरण होता है या उसका उत्तोलन

यह प्रश्न यहाँ विचारणीय नहीं, क्योंकि यह परिणाम से जाँचा जायगा। वही कसौट बस्तुनिष्ठ है।'

(९) अतः मर्मी कवियों में एक विलक्षण आत्म-रति और तज्जन्य स्वयं से भागने की वृत्ति दिखाई देती है। उनका विरह भी उसी आत्म-पूति का एक विराट् प्रयत्न मात्र है। तब की जनता भी ऐसे विराट् समाधान की खोज में थी, अतः वे कवि और उनकी उक्तियाँ जनप्रिय रही।

(१०) इस मनोवैज्ञानिक विश्लेषण में न मर्मियों पर कोई आरोप है, न कोई निरा-चमत्कारवाद। मेरा विश्वास है कि कला-कृति की वृत्ति की परख करते समय कलाकार का हम उतना ही निर्देश करें जितना आवश्यक है। सदा से अधिक स्रष्टा का ध्यान हमें पूर्व ग्रहणित कर देना है।

से जिसे कि गाल्सवर्दी अपने 'कला पर कुछ बिखरे विचार' (Inn of Tranquility के Letters खण्ड) में पूर्णता के तीन मुख्याङ्ग लय छन्दस और साम्य (Harmony, Rhythm and Proportion) के नाम से पुकारता है, वचित रह जायगी ? उल्टे वह तो उस सामजस्य के साम्राज्य की एकछत्र साम्राज्ञी है। विक्टर ह्यूगो का एक छोटा-सा वाक्य है—'कला देश काल को अतिक्रान्त करके चलती है' (Art transcends the domain of space & time)। इस वाक्य में कविता के अन्तर्गत आने वाली व्यापक सहायनूति के स्पष्ट वशन हो जाते हैं। मॅथ्यू अर्नाल्ड के 'समीक्षा' शब्द के प्रयोग को इसी दृष्टि से समझना होगा।

जो केवल कलावादी है, वे इस पर एकदम कोलाहल कर उठें। क्या कविता का भी कोई हेतु है ? क्या वह भी हेतुबालिनी है ? हेतुमय और हेतु-प्राण है ? इन लोगों की दृष्टि में मानव, जीवन और सत्ता सभी अन्तः, गत्यात्मक और लक्ष्यहीन हैं। परन्तु वैसे अन्तिम सत्य की दृष्टि से देखे तो प्रभु का प्रत्येक रज-करण सहेतुक है। अतएव कविता हेतु प्राण न होकर हेतु-प्रधान है। यह मान लेने पर, वह हेतु क्या है, यह जानना आवश्यक है।

मनुष्य चिर-अतृप्त है, चिर असमाधानी। उसके प्रश्न होते हैं, उसकी आकांक्षाएँ होती हैं, और वह निरन्तर उनके समाधान के प्रयत्न में सलग्न रहा करता है। वह सच्ची बात जानना चाहता है। वह चाहता है कि एक ऐसे स्थल पर पहुँच जाय कि निराशा, असमाधान, मृषा और सत्य-शून्य कुछ न रहे। यही सत्य की पिपासा मानवमात्र की अन्तरात्मा में रमी हुई है। इसी अन्तिम हेतु का, साध्य का, समाधान दुर्बल मनुष्य के वृत्तिगत साधनों से करना पड़ता है। मनुष्य के वृत्तिगत साधनों में सर्व प्रधान है उसकी सौन्दर्य-बोध की वृत्ति (इंस्टिक्ट)। उसका समाधान वह एक स्थिर आधार खोजकर कर लेना चाहता है। जहाँ सुन्दर सत्यान्वेषण या सत्य-सौन्दर्यान्वेषण है वहीं कविता का उद्गम, अस्त, अभीष्ट, ईप्सित सब कुछ विद्यमान है। और यही मगलमयता का, कल्याण का, 'शिवम्' का प्रश्न सम्मुख आता है। कवीन्द्र रवीन्द्रनाथ ने अपने 'साहित्य में सौन्दर्य-बोध' नामक निबन्ध में स्पष्टतया यह प्रमाणित किया है कि जिस प्रकार सत्य सुन्दर से स्वतन्त्र अपना अस्तित्व नहीं रख सकता, वैसे ही मगल (शिव) भी सत्य के ही अन्तर्गत आता है। मगल और सत्य अविच्छिन्न हैं। और यही 'आनन्दमरूपममृतम्' का भेद जहाँ कवि जानने-पहचानने लगता है, वही वह केवल कलाविद् न रहकर सभी चिन्तक बन जाता है। कविता को केवल कला नहीं माना जा सकता। 'कला' से अधिक वह आत्माभिव्यक्ति है, वह व्यक्ति का वशहीन आत्मप्रकटीकरण है।

‘रहस्यवाद’ शब्द का अभिप्राय भी समझना होगा। ‘रहस्य’, जो गोपन, अज्ञात रहे, ‘वाद’ से गाबद्ध कर सदियों ने इस शब्द पर अपना अर्थ गढ़ लिया है। अब उसका अर्थ रहस्योन्मुख, रहस्य-प्रधान तथा रहस्यमयी साहित्य-रचनाओं में ही सीमित रह गया है। प्राचीन काल में परमात्मा के साक्षात्कार आदि में विश्वास करने वाले ही नहीं, बरन् वैसी दिव्य अनुभूति में ‘स्व’ को तन्मय कर देने वाले कवि अथवा अकवि भर्मा रहस्यवादी (मिस्टिक्स) कहलाते थे। डार्विन, माक्स और फ्रायड की बीसवीं सदी में उस प्रकार का व्यक्तिनिष्ठ और असली रहस्यवाद तो कहाँ रहा ? वह आज साहित्य की भाषा के काले अक्षरों में ही बँधा-सा रह गया है।

इस प्रकार दार्शनिकों का जिस प्रकार शुद्ध रहस्यवाद है, वहाँ धर्म से अनुरजित सेंट अगस्तीन, एकहार्ट, चतन्य और मीरा का भी अपना रहस्यवाद है। आजकल मनोवैज्ञानिक दृष्टिकोण से रहस्यवाद और दिव्य अनुभूति के क्षणों को विकृत मन का भास-स्वप्न भी माना जाता है। परन्तु उस दार्शनिक, धार्मिक या वैज्ञानिक दृष्टि से अधिक महत्त्वपूर्ण उसका साहित्यिक मूल्य होगा। रवीन्द्रनाथ ने रहस्यवादी कविता को एक ओर तो सत्य के स्वरूप के लिए मानव स्वभाव की मानसिक प्रीति माना है, तो दूसरी ओर उसे वे एक भविष्यवाणी भी मानकर चलते हैं। (‘The poetry of mysticism may be defined on the one hand as a temperamental reaction to the nature of truth, on the other hand it is a kind of prophecy — Poet’s Religion’)

प्र० रामकुमार वर्मा ने एवलिन अडरहिल की परिभाषा कुछ परिवर्तित करके अपने ‘फबीर का रहस्यवाद’ के प्रारम्भ में जोड़ दी है, जिसमें जीवात्मा की सृष्टि और प्रकृति के भीतर रहे हुए अलौकिक स्वरूप, अज्ञात शक्ति तत्त्व के साथ निश्छल और एकान्त सम्बन्ध स्थापन करने की प्यास और उसकी उत्कटता के साथ में एकाकारिता की प्रत्यक्ष अनुभूति की ओर इंगित है।

रहस्यवाद की उत्पत्ति मनोवैज्ञानिकों के मतानुसार तीन मूल वृत्तियों पर आधारित है—मनुष्य की समाधान पाने की चिरन्तर प्यास, मनुष्य का अज्ञात के प्रति स्वाभाविक कौतूहल-आकर्षण, मनुष्य के भीतर सदा जागरित रहने वाला भय। समस्त धर्म-भावना की उत्पत्ति भी इसी भय की वृत्ति में कुछ विद्वान् मानते हैं। परन्तु रहस्यवाद का वास्तविक प्रारम्भ तो प्रकृतिगत विराट् तत्त्वों को देखकर कुतूहल से आविष्ट हो जाने वाले आदिम सामगायक आर्यों में ही मिल जाता है। ‘रसो वै सः’ का अर्थ और क्या है ? रस जितना है वह ‘वही’ है, कविता जितनी है वह सब सत्यान्वेषी, रहस्यवादी वृत्ति को ही लेकर चलती है। वहाँ अडरहिल ने अपने ‘मिस्टिसिज्म’ नामक ग्रंथ में रहस्यवाद और जादू और रहस्यवाद और भास-स्वप्नों का जो नाता जोड़ा है

उस साक्षात्कार के प्रश्न को कैसे छोड़ दिया जा सकता है ? 'हृद बेहृद दोनों गया' तक तो कवि ठीक है, पर 'कविता देखा नूर' की प्रत्यक्षानुभूति के विषय में विवाद खड़ा होता है। कुछ लोगो ने ऐसे सिद्धो को बारीकी के लोह से परे, कविता और शब्द-संघटि से परे माना है। यही कवि जनता मर्मा बनने की एक सीढ़ी, एक श्रेणीमात्र मानी जाती है। रहस्यवादियो में पथोपपथ इसी सत्य के ग्रहण (रियलाइजेशन) में मजिल दर मजिल बढ़ने के विश्वास से उत्पन्न हुए।

तो अनिम अवस्था सांख्य की, अनंत शक्ति से जीवात्मा के एकाकार सम्बन्ध प्रस्थापन की, तो - ही। वहाँ कवि शुद्ध 'ब्रह्म सत्यं जगत् मिथ्या' को चरितार्थ करता हुआ बारीकी के लोह से परे, 'सर्गुण निर्गुण से परे रहा हमारा ग्यान' की प्रेरणा-वेतना प्राप्त करता है। ऐसे कवि अद्यात्मवादी होने हैं। वे कवि से अधिक दाशनिक विचारक हैं। दूसरे वे हैं जो कल्पना-निर्मित आश्रय या आधार में अपनी संपूर्ण निष्ठा और श्रद्धा आरोपित कर 'म तो सायरे के 'ग राती' की अनुभूति में लीन हो जाते हैं। गोराम महाप्रभु चतुर्व्य आकाश की श्यामलिमा देखकर 'यह तो मेरे प्यारे का रूप है' कह कर मूर्छित हो जाया करते थे। वे इसी कोटि में हैं। परन्तु सांख्य की भावना में भक्ति के भीतर की श्रद्धा का स्थान जहाँ प्रेम ने ले लिया वहाँ मनव्य के कायिक, वासनात्मक अस्तित्व ने भी अपना अमर रहस्यवाद पर डाले बिना न छोड़ा। साकारोपासना का जो पतित स्वरूप नायिका-भेद के ग्रथों में मिलता है, उसका बीज इसी वृत्ति में है। मूलतः यह प्रवृत्ति बहुत शुद्ध और अतिरेकमय तन्मयता लेकर चली थी। इसका जन्म फारस के सफेद ऊन पहनने वालों में हुआ। अत्तार, रुमी, जामी, मन्सूर, हाफिज उमरखट्टाम—सब इसी परम्परा के प्रेम रहस्यवादी थे। ब्राउन महोदय ने अपने फारसी साहित्य के इतिहास के दूसरे भाग में इस काव्यधारा के प्रेम तत्त्वज्ञान पर मार्मिक प्रकाश डालते हुए हमारे यहाँ के अद्वैत से उसकी तुलना भी की है। प्रेम-रहस्यवादियों के आगे चलकर दो पथ हुए। एक तो वे जो प्रतीकात्मकता को लेकर ही चले जो सांकेतिक आधारों को ही सब कुछ मान बैठे थे सकेतवादी थे। अडरहिल ने आध्यात्मिक विवाह, यात्रा तथा किमिया के संकेतों पर एक स्वतन्त्र अध्याय लिखकर तनु तनु आलाचना की है। परन्तु कुछ मर्मा यह संकेतों का अवगुठन नहीं चाहते थे। वे सीधो-सी बात कटे कटायें ढंग से कहना ही अच्छा समझते थे, वे तत्त्ववादी थे। कबीर के 'नहर में दाग लगाई आई चुनरी लोग कहे बड़ी फुहरी' वाली बात इस धारा का अलक्षित प्रमाण लिय हुआ है। इन सब कायिक अधिकता की प्रतिक्रिया में कुछ सार्वत्रिक वृत्ति के प्रकृति-पूजक भी खड़े हुए। वे प्रकृति-रहस्यवादी थे। बड़ सबर्ब या सुमित्रानन्दन पंत इसी कोटि के कवि हैं।

इस प्रकार कविता तथा रहस्यवाद दोनों के मूल में मनुष्य की एक ही सी वृत्ति

कार्यशील होती हुई पाई जाती है। लौकिक तथा अलौकिक, जड़ तथा चेतन, ऐसे जगत् के दोनो पक्षों में तारतम्य-प्रस्थापन की सदा की उलभन मनुष्य के जी में बसी है। उसी से चिन्ता और कविता दोनो का जन्म हुआ है। परन्तु यहाँ मनुष्य की क्रियाओं की मूलाधार मनोवैज्ञानिक सज्ञा त्रिधारा—ज्ञान, इच्छा तथा भावना—की वृद्धि से कविता और रहस्यवाद के गठन-धन को समझना आवश्यक है।

रहस्यवाद जहाँ ज्ञानश्रित, शृङ्खल और नाव-शून्य है, वहाँ वह कविता का अभीष्ट अथवा प्रेयस भी नहीं। कविता या प्रेयस्-रहस्य को तो सदा ही 'सुप्त सत्य रहे चिर-सुन्दर मेरे इस मानव मन के' (प्रसाद) बनकर रहना होगा। दर्शन जहाँ से भावुकता अनुगूँजित होती है वही कविता का रहस्यवाद उद्भूत होता है। इन दोनो, बुद्धि-पक्ष तथा भाव पक्ष, के भीतर की इच्छा-वृत्ति को भूलना उचित न होगा। कल्पना तो बुद्धि ही के अन्तर्गत आ जाती है। अतः व्यक्ति के दृष्टिकोण से रहस्यवादी कविता जहाँ इच्छा से प्रभावित भाव-पक्ष की सबलता लेकर ही चलती है, वहाँ समष्टि की दृष्टि से उसके बुद्धि तत्त्व को भी उपेक्षित मानकर नहीं चला जा सकता। व्यक्ति को प्रेयस् जहाँ समष्टि के श्रेयस् से अपना तारतम्य जोड़ लेता है, रहस्यवादी कविता का साफल्य उसी में निहित है।

इस बाह्योपेक्षा-पूर्ण, अन्तर्विश्वासी, अन्तःप्रधान कविता के द्वारा लौकिक जड़ जगत् के बाह्याश्रित वस्तु और तथ्य को प्रधान मानकर चलने वाले विज्ञान और जड़वाद के विरुद्ध आक्रमण प्रारम्भ होता है। माक्स की दृष्टि से धर्म चाहे अफगून ही हो, उसके बिना व्यक्ति जी नहीं सकता। पर प्रश्न केवल, धर्म का साहित्य क्षेत्र में कहाँ तक प्रवेश हो दर्शन का कविता पर कहाँ तक बोझ हो, यह है। सापेक्ष दृष्टि से इस प्रकार के प्रतिक्रियात्मक आक्रमण से लाभ और हानि दोनो ही हो सकते हैं। किंबहुना एक ही वस्तु देश-काल के अन्तर से लाभ अथवा हानि बन जा सकती है। जहाँ इस प्रकार के काव्य से लोक पक्ष में चितनशीलता, स्वायत्त और ममत्व-जनित जड़ अर्जरता पर सतोष की एक सीढ़ी-सी मुस्कराहट और शान्ति का आधिपत्य होगा, वहीं यह शान्ति का अतिरेक कहीं विरक्त शून्यवाद के समान देश को निराश, अभ्रुप्रेमी और दुःखवादी न बना डाले, यह डर भी सदैव लगा रहेगा। तो दर्शन और काव्य, धर्म और समाज के सम्बन्धों में परस्पर पूरकता अथवा अन्योन्याश्रितता को ही कसौटी माना जा सकता है। जहाँ तक दोनो वस्तुएँ एक-दूसरे की पोषक हैं, वहाँ तक सब कुछ दृष्ट है। अनिष्ट की सम्भावना तो परस्पर-विरुद्ध ही से होगी। पर 'मा विद्विषावहे' का पाठ, क्या कविता और क्या दर्शन, बहुत पहले पढ़ चुके हैं।

अब साहित्यान्तर्गत विविध वादों की दृष्टि से चर्चा की जाय। साहित्य में रहस्यवाद के पर्याप्त रूप से सन्निकट माना जा सकने वाला वाद है आदर्शवाद (आइडिय-

लिज्म) । आदर्शन द जिस प्रकार एक रुढ़ि सम्मत श्रवण चिन्ता-सम्मत आदर्श को अभीष्ट मानकर 'अलभ है इष्ट शत अनमोल, साधना ही जीवन का सोल' (पत) कहकर चलता है, उसी प्रकार मर्मा आत्मा भी अपने मनोलोक में एक आदर्श की सृष्टि अवश्य करती है । परन्तु आदर्शवादी जहाँ वास्तव जीवन से अपने आदर्शों को कहीं अलग ऊँचे जाकर बैठा देता है, रहस्यवादी ठीक उससे विपरीत 'वास्तव में रमी हुई वास्तविकता' को ही अपना अभीष्ट मानकर चलता है । वह सत्य अभीष्ट उसे पूरातया 'आदर्श' बना देता है और वह बिम्ब-ग्रहण बहुत सरलता से करता है । (इसी भाव का एक गीत ईरानी सूफी जामी का है) । आस्कर वाइल्ड ने इसलिए कला को 'आदर्श' न मान कर अवगुणमात्र माना है (Art is not a mirror but it is a veil)

इस प्रकार रहस्यवादी आदर्श और यथार्थ के बीच में सन्धिकार के नाते उपस्थित होता है । इस कारण उसका वास्तव से भी पर्याप्त रूपेण घनिष्ठ सम्बन्ध अवश्य है, परन्तु वह 'वाद' के दायरे से घिरा हुआ नहीं । रहस्यवादी का यादवाद विवाद से परे आवश्यक भित्ति माध्यम या प्रतीक के रूप में विद्यमान है । यद्यपि वास्तववाद का अतिरेक जिस प्रकार स्वाभाववादी (नेचुरलिस्ट) और नग्नवादिया (न्यूडिस्ट्स) में जाकर परिपक्व हुआ तथा जोला, बालजाक, वादलियर, मोपासाँ और कुप्रिन तक में जिस वासनावाद के चिह्न स्पष्ट दिखाई देते हैं, उसी प्रकार से हम आदर्शवाद का अतिरेक रहस्यवाद को मान सकते हैं । स्वभाववाद से प्रेम रहस्यवाद का मलाधार के रूप में इस कारण, बहुत-कुछ सामोप्य रहता है, परन्तु जहाँ स्वभाववादियों के लिए वासना अन्तिम लक्ष्य है, वहाँ रहस्यवादी उसे माध्यम मात्र से अधिक महत्त्व नहीं देना चाहते ।

रहस्यवाद का रोमंटिसिज्म से बहुत ही गहरा सम्बन्ध है । रहस्यवादी का मनोलोक मूल और अमूल, पूरा और अपूर्ण, ऐसे असंख्य कल्पना-चित्रों से रणीन और गीतात्मक हो जाया करता है । इस कारण इसे बुद्धि की प्रखर चपलता का भावना के हाथों अनुशासित होना ही कह सकते हैं । रोमंटिसिज्म में मूर्खता लौकिक की उपेक्षा का भाव कार्यशील था, और वही रहस्यवादी का उद्देश्य भी है, परन्तु जहाँ रोमंटिक कवि जान भूभक्त लौकिक को अतिरजित रूप में देखकर, या बुद्धिपुंस्वर उपेक्षा करके, चलता है, वहाँ रहस्यवादी कवि न कभी उपेक्षा ही करता है, न अतिरजन ही । वह लौकिक को अलौकिक द्वारा आविष्ट अवश्य देखता है, परन्तु उसने लौकिक को कभी भूल जाना भी नहीं सीखा । अन्त में कल्पनावाद के अतिरेक से प्रादुर्भूत यूरोप के वर्तमान समीक्षा क्षेत्र में तथा कला क्षेत्र में मनमाना ताड्य मचाने वाले 'अभिध्वजना-वाद' (एक्सप्रेशनलिज्म) तथा 'द्विज-वाद' (इन्डिजनलिज्म) का भी रहस्यवादी

कविता से सम्बन्ध देखना उचित है। क्रोचे का अभिव्यजनावाद जहाँ तक बाह्याश्रित तथा 'आचार प्रधान मनोविज्ञान (बिहवियरिज्म)' के समान केवल कायिक अभिव्यक्ति की बातें करता है, वहाँ तक मर्मियो से उसका कोई सम्बन्ध नहीं, पर जहाँ वह शुद्ध साक्षात्कार के क्षणों (मोमेंट्स आफ प्योर इंटूइशन) की चर्चा लेकर चला है, वहाँ वह रहस्यवाद की ही वस्तु है। बिबवाद की चर्चा तो रहस्यवादी के विवा-स्वप्न वाले संकेतवाद में आ ही चुकी।

रहस्यवाद और काव्य की इस मित्रता के विकास का इतिहास भी कम आकर्षक नहीं। अधिकतर धार्मिक सतों की दायी से इसका मूलारम्भ होता है। पर ज्यों ज्यों मनुष्य विज्ञान और शास्त्रों में बुद्धि की तेज छुरी से अधिक काम लेने लगा, त्यों त्यों भाव कल्पना मिश्रित रहस्य-स्वप्न के उसके गुण कम होते गये। जहाँ तक कविता का सम्बन्ध है, रहस्यवाद ने उसे, शुद्धता, आत्मनिष्ठता, मार्मिक वृष्टि से प्रकृति की ओर देखना और संकेताश्रय प्रधानता, ये सब बातें विशेष रूप से दी हैं।

सेंट अगस्टीन, एलार्ड आदि के ईसाई रहस्यवाद से बहुत पूर्व सुकरात और अफलातून में यूनानी संस्कृति की मन और काया की सामंजस्य भावना तथा सौन्दर्योपासक वृत्ति मिलती है। अग्रेजी कविता साहित्य में रोमैटिक युग के पुनरुत्थान-काल में शेली, वर्ड्सवर्थ से ब्राउनिंग तक जहाँ रहस्यवाद की यह प्रवृत्ति स्पष्ट झलकती है, वहाँ कीट्स, ब्लेक, मेटरलिक और इनर अन्याधुनिक पश्चिमी लेखकों में भी यह वृत्ति प्रत्यक्ष अप्रत्यक्ष रूप से बहुत कार्यक्षम जान पड़ती है। अग्रेजी रहस्यवाद की विशेषता उसका उथलापन है। अग्रज हृदय कभी भी विशेष रूप से रहस्य-भाव-प्रवण न हो सका। हाँ वर्ड्सवर्थ और शेली का प्रकृति-रहस्यवाद अवश्य बहुत प्रभावशाली चीज रही।

पर इसमें बहुत पहले फारस में धर्म की कट्टरता के विरुद्ध सूफियो का आन्दोलन उठ खड़ा हुआ था। इसका उल्लेख ऊपर आ चुका है। हाफिज, जामी और ख्वायाम के इस प्रेममूलक रहस्यवाद में बेहोशी और खुमार का प्राधान्य है। 'ई शर्वते आशिक्की हुमा मर्दारास्त' अथवा 'पेश आ सबुक राहते रूह ऐ साक्की' वाली ख्वायाम की रुबाइयों में केवल शून्यता नहीं है। उसका एक एक कूजा रहस्यवाद से लबालब भरा है। उँ कविता में लाक्षणिकता इसी फारसी प्रभाव से आई।

फारस की यह धारा हिन्दी कविता में जायसी, कबीर, मोरा पर अपना प्रभाव डाल चुकी थी। कबीर के रहस्यवाद पर प्रकाश डालने वाले पाँच वीहें इस प्रकार हैं—

(१) पावक रूपी साइया, सब घट रहा समाय।

चित्त चरमक लागै नहीं, तानें बुझि युझि जाय ॥

‘गुह’ अथवा निखिल विश्व का जो परम स्वामी है वह तो सर्वव्यापी है। वह प्रत्येक के हृदय में विद्यमान है, परन्तु उसी तरह अव्यक्त रूप से, जैसे पत्थर में आग छिपी रहती है। परन्तु चित्त के पत्थर को चमक के सा जब तक घण्टित नहीं किया जाता तब तक चिनगारी नहीं उत्पन्न होती। इसी कारण उस अव्यक्त परम पावक की कभी-कभी झलकमात्र तो मिल जाती है, परन्तु फिर वह कहीं अदृश्य हो जाती है। आवश्यकता है किसी गुह-रूपी चमक के संयोग में आने की, जो उन छिपे हुए अग्निवर्णों को स्पष्ट रूप से प्रज्वलित कर दे।

(२) सर्गुण की सेवा कर्त्त, निर्गुण कहा प्रमाण।

सर्गुण निर्गुण में परे, तह हमारा ध्यान ॥

कबीर कहते हैं कि यदि परमात्मा को सर्गुण कहे तो उसमें सेवाभाव की आवश्यकता रहती है, उसी प्रकार निर्गुण में बुद्धि द्वारा आकलन की (अर्थात् ‘सर्गुण-निर्गुण’ दोनों उपासना पद्धतियों में अह-भाव विद्यमान रहता है), परन्तु कबीर का ‘साई’ तो ‘खालिरु खलिक, खलिक में खालिरु, सब घर रहा ममानी’ जैसा है, उसमें ऐसा ‘बिलगि-बिलगि बिलगाई हो’ कैसे हो सकेगा? ब्रह्म तथा जीव को एकरस-एकरूप मानने वाले शुद्धाद्वैतवादी कबीर को ऐसा विशिष्टाद्वैत पसन्द न था इसी से वे हठयोगी के नाते कहते हैं कि दासभाव या ज्ञान साधना से कहीं अधिक ध्यान धारणा की आवश्यकता है जिसमें कि सर्गुण-निर्गुण सबसे परे केवल सच्चिदानन्द बसते हैं।

(३) मानसरोवर अन्त न जाय।

इस बोहे में परमावस्था का चित्रण है। इस से कबीर मुक्तात्मा का अभिप्राय लेते थे। यह बोहा कबीर के उन बोहों में से है जिनमें साकेतिकता अधिक होने से मूल अथ उतना स्पष्ट नहीं होता। सरल शब्दाथ तो यह है कि हसी जब केलि करती है तब मानसरोवर का अवगाहन अतिशय सुकर हो जाता है, और उस मुक्त अवस्था में जब कि मानसरोवर में केलि अर्थात् ‘मुरति’ स्वामी (परमात्मा) के साथ हो तब सीपियों में से मोती (आँखों के अश्रु आदि) चुन लिये जाते हैं, अथवा कठिन सीपियों में की ज्ञान-मुक्ता (मुक्ति) उपलब्ध की जाती है और फिर ‘आवागमन न होय’। इसमें ध्यान देने योग्य दो बातें हैं—एक तो ‘केलि’ द्वारा आध्यात्मिक एकाकारता का स्पष्ट उल्लेख और दूसरे ‘अब उडि अन्त न जाय’ में समस्त मानवी, लौकिक गति का अन्त। अर्थात् सायुज्य प्राप्ति के बाद योनि-भ्रमण का कैसे अन्त हो जाता है, यही इससे स्पष्ट ध्वनित होता है।

(४) भरे सोई कहाय।

साधारण ज्ञान के अनुभव में तो जो मन रिव्त है वह परिपूर्ण होता जाता है,

और जो मन परिपूर्ण है वह रिक्त होता जाना है, परन्तु चरम अनुभव की दशा में तो खाली और भरा हुआ, इस प्रकार का कोई भेद नहीं है। सच्चे 'त' के लक्षणों में कबीर इसी बात को दूसरे शब्दों में कहते हैं कि 'भाव और शभाव' दोनों साधु के लिए एक से हैं। कबीर अकिंचन और धनिक, गृह्य और पंडित में भेदभाव न मानकर संपूर्ण समत्व को साथ लेकर चलते हैं। उनी 'समत्व' की भावना को स्पष्ट करते हुए वे कहते हैं कि यह पंचतत्त्व और वह तत्त्व दोनों एक-से हैं। वस्तुतः उनके भीतर रमी हुई आत्मा एक ही है। अन्तर केवल बाह्य में, गात्रों का है, अग्न्यवीर्य है। और इसके कारण यदि कबीर की बात समझना हो तो हृदय से, आत्मा से समझो, न कि तार्किक पद्धति से। कविता और विज्ञान के सम्बन्धों की चर्चा आगे होगी।

(५) विरहा समशान।

अब विरह पक्ष की महत्ता बताते हुए वे कहते हैं कि चूँकि मनुष्य दुःख में ही सुमिरन का है। इस कारण विरह को छोटा या नोकर समझने की आवश्यकता नहीं, ऐसा समझना भूल है। विरह तो नराधिप है, सर्वसत्ताशाली, सर्वान्तर्गामी है। जिसके हृदय में विरह संचारित नहीं होता, वह हृदय क्या है, शमशान है। इसमें विरोधाभास कितने मजबूत का है—जो विरह से व्याकुल है वह हृदय शमशान सा होगा, या जो नहीं है वह ? परन्तु यहाँ शमशान से उनका अभिप्राय शून्यता से है। जिस अन्तर में विरह नहीं वह तो रिक्तमात्र है, चाहे उसमें क्षणिक सुखों का कैसा भी भाँडार क्यों न भरा हो।

कबीर के इन पाँच दोहों के बाद मीरा के रहस्यवाद की कुछ चर्चा की जाय। मेवाड़ के मरुप्राय मानस में भक्ति की मन्दाकिनी प्रवाहित करने वाली महारानी मीरा की कविता रचना नहीं, हृदय के स्वाभाविक उल्लेख से फूटे उद्गार हैं। मीरा के झूठे शीति-काण्ड पर विचार करने से पूर्व उनकी वैयक्तिक तथा तत्कालीन सावदेशीय परिस्थितियों का पार्श्वपट प्रस्तुत करना आवश्यक है। सामन्ती राजस्थान के अतुल गौरव, चित्तौड़ के ऊँचे-ऊँचे महल, अनगिनत परिचारिकाएँ उनकी सेवा में प्रस्तुत थीं। परन्तु वैभव और ऐश्वर्य का यह अतिरेक उनके अन्तःस्थल में आरुग न उपजाकर विराग का निर्माण करने में ही कारणीभूत हुआ। यह मानसिक प्रतिक्रिया भली भाँति समझने के लिए मीरा के जीवन से सम्बन्धित उन बातों को भी जानना आवश्यक है जिनके कारण मीरा स्त्री न रहकर 'बेरागिन' या 'भगतिन' बन गई। पति की मृत्यु के उपरान्त मीरा को अपने देवर 'राणा' के हाथों अनेक प्रताड़नाएँ सहनी पड़ी। दुःखिनी विधवा का भक्ति-उन्मुख मन इन सब लौकिक कष्टों को सहते-सहते, ननद-जठानियों के दाव-प्रहार भेलते भेलते सदैव अपने 'गिरिधर गोपाल' की 'बाँकी, साँवली सुरत' में हाँ लगा रहा। जब लौकिक पीडा का अतिरेक हो गया,

तब प्रतिस्विया-रूप, मीरा के हृदय में भक्ति की धारा का आवेगपूर्ण और उत्कट उद्गम होना नितान्त स्वाभाविक ही था।

मीरा के प्राविर्भात्र काल में सावदेशीय परिस्थिति यह थी। समस्त उत्तर भारत में भक्तिधारा का एकरस पभाव प्रवाहमान हो रहा था। शंकराचार्य का श्रद्धाद्वैत ज्ञानाश्रित था, इसलिए जनसाधारण तक उसकी पहुँच न थी। उसकी प्रतिक्रिया के रूप में रमानाचार्य द्वारा बोया हुआ भक्ति का अकुर राम और कृष्ण के दो आराध्यों में स्वतन्त्र रूप से उद्गम हुआ। उपासना-माग की इसी राह पर मीरा का विह्वल मन भी अपने 'साँवरिया' के प्रेम में उन्मद तन्मय हो उठा। भक्ति के उस धारा प्रपात के वेगशाली संगीत काल में ऐसा कोन भावुक हृदय था जो 'भावुर्यभाव' की उपामना में योग न देता? तिस पर मीरा तो स्त्री ही थी और माँ भी ऐसी स्त्री जिसका कोई स्वामी, कोई आशय यहाँ जड़जीवन में न था। उनका उसी भक्ति के उन्माद में रँग जाना अनिवार्य ही था।

प्रश्न यह उठता है कि क्या मीरा में भी रहस्यवाद के दशन होते हैं, और यदि वह मीरा में विद्यमान है तो वह किस प्रकार का रहस्यवाद है? प्रो० रामकुमार वर्मा ने रहस्यवाद की परिभाषा इस प्रकार की है 'जीवात्मा' का, प्रकृति के अन्दर जो 'दिव्य और अलौकिक शक्ति' है, उसके साथ 'ज्ञात और निश्छल सम्बन्ध' जोड़ने की प्रवृत्ति। सभी रहस्यवादी अव्यक्त, अरूप और सीमाहीन अदृश्य के साथ निकटतम प्रेम सम्बन्ध जोड़ना चाहते हैं। केवल उनकी साधना-पद्धतियों में अन्तर है। मीरा की भक्ति साकारोपासना तक ही न रहकर सामीप्य और साख्य की भी प्राथिनी है—

म्हणो चाकर राखो जी
चाकर रहसू वाग लगासू, नित उठ दरसन पासू,
बन्दावन की कुज गलिन में गाविइ लीला गामू।
चाकरी में दरसन पाऊँ, सुमिरन पाऊँ खरची,
भाव भगति जागीरी पाऊँ, तीनों वाता सरसी।
ऊच-ऊचे महल बन'ऊँ, बिच-बिच राखू वारी,
सावरिया के दरसन पाऊँ पहिन कुसुमी सारा।
मीरा के प्रभु गहिर गँभीरा हृदय रहो जी धीरा,
आधी रात प्रभु दरसन दीन्ह जमुनाजा के तीरा ॥

इसी प्रकार कबरा साक्षात्कार नहीं, अपितु 'मान-गोडा', जैसे 'स्वाम म्हाँसु एंडे डोले हो, म्हारी आगुरी नाहि छुअत, बाकी पहुँची पकरे हो' आदि प्रसंग, और इतना सहज सामीप्य कि 'माई मैंने गोविन्द लीन्हो मोल,' और उसमें भी विशेषता यह

कि 'नही तराज तोत', आदि बात रहस्यवादी के उत्कट आनन्द की चरम स्थिति की द्योतक है।

कबीर के समान आध्यात्मिक विवाह के उल्लेख भी मीरा में अनेक स्थलों पर लक्षित हैं। जहाँ वह कहती है कि 'लोकलाज खोयी' और 'बदनामी लागे म्हाणे घणी मोठी जी', वहाँ उसका लौकिक लज्जा अतज्जा के बन्धनों से परे, निर्भीक, अलौकिक और धुद्ध प्रेम जो है वह कबीर के 'सतगुरु रे रंगरेज, रंग दे मेरी चुनरी' से क्या कम है? जहाँ मीरा को 'सेज अलोनी' लगती है और 'रमेया बिनु नीद न आवे' की अनुभूति होती है, वहाँ कबीर का 'पिया चलो सेज' और 'हरि मोर पीन, मे हरि की बहुरिया' वाला भाव है। परन्तु मीरा के स्त्रीत्व के कारण उनकी इस प्रकार के माधुर्य-भाव की उपासना कबीर से कहीं अधिक सराग है। कबीर इतने सुन्दर उलाहने नहीं दे पाते, जैसे मीरा।

इस प्रकार के प्रतीकवाद में माध्यम अथवा गुरु की भी बड़ी आवश्यकता होती है। कबीर ने जहाँ जगह जगह गुरु की महिमा गाई है, वहाँ मीरा ने भी 'जीगी मत जा' की बात कही है—और यह भी कहा जाता है कि मीरा ने रैदास को गुरु माना था। परन्तु इस प्रकार के रहस्यवाद में सबसे ममस्पर्शी भाव रहल वह होता है जहाँ भक्त प्रती की आत्मा 'असीम' के विग्रह में तडपती रहती है और मार्ग प्रतीक्षा करती रहती है। मीरा विरहिन बनकर 'पाणा री पीली पडी' की अवस्था में जहाँ 'दिन गएतां गएता घिस गई रे, आंगलिया री रेख' की बात कहती है और 'अंगुप्रन जल सीच सीच प्रेमबेलि बोई' की तन्मयता प्रदर्शित करती है, वहाँ कबीर भी 'जा घट विरह न सचरे ता घट जान मसान' वाली बात कहते हैं। मीरा का वियोग पक्ष गोपी के हृदय में एक प्रत्यक्ष नन्दलाल के प्रति लगी 'लाय' की याद दिलाता है, जब वे अनुरोध कर-करके थक जाती हैं कि 'बसो मेरे नैनन मे नन्दलाल !'

मीरा की भक्ति की कविता ज्ञानाश्रयी शाखा से से नहीं मानी जा सकती। ज्ञानाश्रयी निर्गुण सत्ता की दृष्टि में जो उपास्य अथवा अन्तिम आराध्य है वह नाना रूप में प्रदर्शित होता हुआ भक्त के हृदय को चिर आलोकित करता रहता है वह आराध्य की एकरूपता पर ही आग्रह नहीं हुआ करता। जब गोस्वामी तुलसीदास ने पत्रोत्तर में मीरा को राम की महत्ता दिखाई तब मीरा ने अति सहज भाव से उसे स्वीकार कर लिया। गोस्वामी जी की तरह 'तुलसी मस्तक तब नव' नहीं कहा। मीरा के लिए वस्तुतः राम और कृष्ण में अन्तर ही नहीं था। उनके लिए वे दोनों एक ही अव्यक्त सत्ता के दो रूप थे। इस कारण साधनों का अन्तर होने पर भी मीरा में ज्ञानाश्रयी सत्ता की सी साध्य की इकाई स्पष्ट दिखाई देती है। कबीर की तरह

हठयोग आदि बातों का निरूपण मीरा ने नहीं के बराबर किया, क्योंकि मीरा का रहस्यवाद ज्ञानाश्रित नहीं था। मीरा का मन तो इतना भाला और तत्त्वीय था कि उनके निकट ज्ञान, भक्ति और कर्म के तार्किक भेद का आकलन ही नहीं हो सकता था। मीरा के रहस्यवाद में भक्ति का स्नेहार्द्र रूप ही मिलता है।

छायावाद का भविष्य

हिन्दी की आधुनिक कविता के क्षेत्र में द्विवेदी-गुपीन कवियों की, ससलन रत्नाकर, सत्यनारायण, श्रीधर पाठक, हरिश्चन्द्र और मथिलीशरण गुप्त जी की पीढ़ी के बाद जिन कवियों ने आज तक रचनाएँ लिखी, उन सब के लिये सामान्यतया प्रयुक्त अभिधान है 'छायावादी'। इसमें 'प्रसाद', पन्त (पन्त के दो रूप हैं 'युगान्त' तक के प्राचीन पन्त और युगान्तोपरान्त युगवाणी, ग्राम्या आदि के नवीन पन्त, शत कहे प्राचीन पन्त) 'निराला' ये अध्वर्यु हैं। वर्मात्रयी महादेवी, रामकुमार, भगवतीचरण भी किसी न किसी प्रकार इसी के अन्तर्गत आ जाते हैं। और फिर हूँ कई छोटे-बड़े कवि। इस 'छायावाद' नामक विस्तृत यग के अन्तर्गत रहस्यवाद, हृदयवाद, हालावाद, समाधिवाद आदि अनकानेक 'वाद' भी आ जाते हैं। इस लख में इस शब्द 'छायावाद' और छायावादी कविता की कुछ गुण-दोष की चर्चा होगी, और उसके भविष्य के विषय में कुछ आशंकाएँ और विश्वास।

साहित्य के इतिहास में भी, जैसे सर्वत्र, स्थिति विरोध-गति ('Thesis, Antithesis, Synthesis') वाला नियम लागू होता है। व्यक्ति साहित्यिक किन्हीं परिस्थितियों की निपट है, जिनसे वह भगड़ता है, जूझता है। परिणाम यह है कि वे ही परिस्थितियाँ जिनसे उस व्यक्ति ने जीवन-रस और स्फूर्ति पाई, उस व्यक्ति की विशेषताओं से और बाह्य से ओजस प्रसाद और सधुनिमा पाती है। वे बदल जो 'जीवन' से निकले, क्षार तजकर ऊपर गये, फिर 'जीवन' बनकर जमीन पर उतर आये—और इसी तरह ऊपर और नीचे, आदर्श और यथार्थ का सतत संघर्ष साहित्य का (और क्या मानव का और क्या राष्ट्र का) इतिहास है।

छायावाद किन परिस्थितियों में पनपा ? कौनसी ऐसी विशेषता या आकर्षण लेकर वह आया कि जो उठा वह छायावाद का प्रेमी बन गया ! घर-घर जैसे ही कवि बनने लगे, द्वार द्वार वैसी ही कविता पढ़ी जाने लगी। वह परिस्थिति थी महायुद्ध का अन्त, हिन्दी का प्रान्तो तक प्रसार और ब्रजभाषा की कविता का ह्रास, विपुल समाचार पत्रों का प्रकाशन, राजनीति में गांधीवाद का प्रारम्भ। अतः छायावाद में उस परिस्थिति से प्राण, और उसके विरोध में निम्न प्रवृत्तियाँ प्रधान थी—

१ रीतिकालीन स्कूल सौन्दर्य के विरोध में सूक्ष्म सौन्दर्य का आवाहन और आरोपण यथा पद्माकर और मतिराम की नायिकाओं के बदले 'पन्त' को काल्पनिक

प्रेयसी, 'प्रसाद' के 'श्राँसू' का प्रेम विषय (जिसके लिए के विषय में आलोचक अभी शक्ति है—शीशमुख पर घूँघट डाले तुम आये।) आदि। Sex-sublimation या वासना के उत्थोलन वाला प्रेम-काव्य।

२ कल्पनाप्रियता का आकर्षण जरा भी कम न हुआ। मगर अप्रेमी जानने वाले कवियों के कारण, शैली फीटस-टेनीसन का अचेतन प्रभाव, कल्पना की नक्कासी शब्दों के स्विनबन जैसे सचय से, आकार प्राच्य से उठकर अब, प्राकृतिक चित्रण में लगा दी जाती ('पल्लव', 'भरना' और 'परिमल' इनसे भरे) ह। सकेतवाद का खूब प्रयोग।

३ रवीन्द्रनाथ का प्रभाव और गद्य काव्य का हिन्दी में विकास। चतुरसन शास्त्री के अन्तस्तत और वियोगी हरि जी की विह्वल प्रेम भावना के साथ सन्त काव्य के अभिजात्य (Classical) की ओर एक रुझान जिसे कह सकते हैं—एस्केप (पलायन) इस प्रवृत्ति में से उपजा रहस्यवाद या हालावाद।

४ चित्रण और संगीत के समन्वय के माथ (यथा 'पल्लव' की भूमिका में पन्त काव्य को 'चित्र-राग' कहते ह) उर्दू वालों की कहने की खूबी और नाजुक-खयाली तथा सक्षेप में बहुत सी बात कह देने की पद्धति की ओर, ज्यो-ज्यो जीवन सघनपूर्ण और अवकाश कम होने लगा, कवियों का भुकाव। गीतिकाव्य में 'हृदयवाद' नाम की जो चीज रामकमार वर्मा ने अपनी साहित्य-समालोचना में प्रस्तुत की वह इस बात की चित्र-रेखा थी। छन्दा में प्रयोगशीलता की ओर 'निराला' का प्रगतिपूर्ण कदम इसी का साक्षी है।

५ और इस सब स्थूल से सूक्ष्म की ओर उठने की गान्धीवादी विचार-पद्धति में जलबवाजी हो जाने के कारण या साधना के अभाव में कविता में ग्रहिता की तरह एक रोग धीरे-धीरे फैलता गया--दुःखवाद, निराशावाद। महादेवो उस 'वाद' की प्रतीक है चिर-भर-भर-भर। यानी नयन उनके बावल है और कविता उनकी गीली। 'बच्चन' के 'एकांत संगीत' तक 'कोई पार नदी के रोता' वाला निराशा-निमग्न स्पष्ट है। और इस सबकी तुनियाद थी, जो घनीभूत पीडा थी—'मस्तक में स्मृति-सी छाई'।

×

×

×

छायावाद पर अब नये यथार्थवादी और प्रगतिवाधियों की ओर से (Neo-realistics and progressivists) ओर से किये जाने वाले आक्षेपों का विचार किया जाय।

१ हिन्दी में रोमैटिसिज्म का यह रूप, जैसे श्री नगेन्द्र जैसे कई आलोचक मानते हैं वैसे अश्रेणी साहित्य के 'रोमैटिक रिवाइवल' जैसा ठीक विद्रोह और विकास-

पूण नहीं है। हिन्दी का छायावाद विद्रोह अधिक है, विकास कम।

२ आर श्रव आकर छायावाद अपनी ही छाया का शिकार बन गया है। यानी उसके विषय सीमित है। उसका दृष्टिकोण संकुचित। वह कतिपय शब्दों का सुघर बुनाव या जाल मात्र है। वह गूज नहा, अनगूज ह।

३ कल्पना पूजन या कल्पना ही कल्पना का एकान्त और एकांगी आराधन हमारी कविता को श्रमर-बेल बना देगा। वह जीवन की जड़ों से उखड़ा और मात्र ऊर्ध्वान्मुख है। जैसे स्व० प० रामचन्द्र शुक्ल ने बहुत मार्मिकता से कहा था—“इस प्रकार काव्यक्षेत्र नकली हृदयों का कारखाना बन गया।” ‘प्रगीत-मुक्तको’ में यह प्रवृत्ति ‘साधारणीकरण’ भुलाकर ‘व्यवित वैचित्र्य-वाद’ की ओर हमें ले जायगी, जो अहितकर ह।

४ शिवदानासह चौहान या प्रकाशचन्द्र गुप्त जैसे प्रगतिवादी आलोचकों के मत से छायावाद अपनी जिन्दगी जी चुका और अपने ही हाथों वह मरेगा। क्योंकि अब उसका अपना कोई भविष्य नहीं। जमाना आगे बढ़ चुका है। वग-सघर्ष तीव्र है और कोई भी ऐसा पलायन उन्हें मान्य नहीं।

५ नन्ददुलारे बाजपेयी जी ने बड़ी कुशलता से अपनी नई पुस्तक ‘जयशंकर प्रसाद’ में उन्हें छायावाद का आरम्भ कर्त्ता नेता बनाने और बिना हिचकिचाये कहने से वे बचे हैं। या ‘प्रसाद’ जी को उन्होंने छायावाद की बुराइयों से मानो बचा लिया है। परन्तु वे ‘अचल’ के समर्थक हैं, साथ ही पूनावाले भाषण में Puritanism के भी हिमायती जान पड़ते हैं।

इन आक्षेपों के भी उत्तर दिये जा सकते हैं। और सोदाहरण सिद्ध असिद्ध किया जा सकता है, पर यो लेख बड़ा हो जायगा। विद्यार्थी इतने ही से कुछ विचार करने का मसाला पा जायें तो काफी है।

नयी हिन्दी-कविता में छन्द-प्रयोग

खुल गये छद के बंध
 प्रास के रजत-पाश,
 अब गीत मुक्त
 ओ' युगवाणी बहती अयास ! —पत
 तुक टूटी तो
 सिर झुकते थे,
 तुक जुड़ती
 मुसका जाते थे !
 जब जीवन सम्मुख आता—
 बस,
 उसे बँतुका बतलाते थे । —निराला
 मेरा कहना है ब्रजभाषा मोस्ट रद्दी है,
 खारवाँ की गद्दी है,
 और स्वच्छन्द मेरा राग घट-बढ़ है,
 छन्द जो रबड़ है ।' —'उजबक' • उग्र

उजबक प्रहसन का पात्र चाहे जो कहे, प० रामचन्द्र शुक्ल 'निराला' के सम्बन्ध में दो परस्पर-विरोधी (या परस्पर-पूरक) बातें कहते हैं ।

'सगीत को काव्य के और काव्य को सगीत के अधिक निकट लाने का सबसे अधिक प्रयास निराला जी ने किया है ।'

'सबसे अधिक विशेषता आपके पद्यों में चरणों की स्वच्छद विषमता है ।

बेमेल चरणों की आजमाइश इन्होंने सबसे अधिक की है ।'

निराला 'बधनमय छंदों की छोटी राह' छोड़कर, छंद की कारा तोड़कर हिन्दी में मुक्त-छंद को बगाल से लाये । 'परिभल' की भूमिका में वैदिक काव्य की गण-साम्य-विहीनता का उदाहरण देकर निराला जी ने बतलाया है कि ज्यो-ज्यो सभ्यता नियम-जडित होती जाती है, उसमें चित्रमयता बढ़ती जाती है, अनुशासन जकड़ते चले जाते हैं । छंद भी जिस तरह कानून के अन्दर सीमा के सुख में आत्मविस्मृत हो सुन्दर नृत्य करते, उच्चारण की झुल्ला रखते हुए, श्रवण माधुर्य के साथ-ही-साथ

श्रोताश्रो को सीमा के आनन्द में भुला रखते हैं, उसी तरह मुक्त छंद भी अपनी विषम-गति में एक ही साम्य का अपार सौन्दर्य देता है, जैसे एक ही अनन्त महा समुद्र के हृदय की सब छोटी-बड़ी तरंगें हो, दूर प्रसरित दृष्टि में एकाकार, एक ही गति में उठती और गिरती हुई । नयी हिन्दी-कविता में छंद के विषय में लिखना निराला और परवर्ती कवियों के छंद-विषयक प्रयोगों पर लिखना है । संक्षेप में, मुक्त छंद पर लिखना है ।

मुक्त छंद को परिभाषित करें । 'मुक्त' का अर्थ यह है कि रूढ़ छंद-शास्त्र से, संस्कृत-परम्परा से आने वाले हिन्दी के पिगल और देशज तर्जों या जातियों से, घिस-घिसाये या पिटे-पिटाये काव्य-रूपों से भिन्न, स्वतंत्र, नवीन छंद-विधान । परन्तु इस मुक्ति का अर्थ यह नहीं कि वह सर्वथा अराजकतापूर्ण गद्य मात्र हो । यद्यपि आधुनिक कविता में गद्य और पद्य की सीमाएँ बहुत-कुछ मिटती जा रही हैं बकौल जी० एम० हॉपकिंस के ।^१

फिर भी इस बँगला के अभिन्न, हिन्दी के भिन्नतुकात और स्वच्छन्द गुजराती अप्रत्यागद्य और मराठी के 'मुक्त' छंद के विषय में, जो बहुत-कुछ अपेक्षों के ब्लेक बस फ्री वर्स या वर्स लीज से प्रभावित हैं, विशेष जानना आवश्यक है ।

मूलतः इस समस्या के दो अंग हैं—(१) कविता छंद बधन से मुक्त हो, यानी इस प्रकार बँधे-बँधाये छंद से छुटकारा पाने से उसका कुछ नहीं बिगड़ता, क्योंकि छंद एक कृत्रिम, बाह्य पाश है, (२) पुराने छंद-प्रकार अब चमत्कार-शून्य हो गये हैं ।

अब पहले तो यही देखना होगा कि छंद क्या कविता का पहिनावा मात्र है या कि मूर्ति-वस्त्र है ? वह कविता का बाह्य वेश है या आकार है ? वह कविता की रस वस्तु से निगडित उससे निर्णीत कोई रूप है या उसका स्वतन्त्र अस्तित्व है ? फिर यह देखना होगा कि छंदस्त्व किस चीज पर निर्भर करता है—ताल पर, लय पर, अक्षरसंज्ञी पर, प्रास पर या गण-मात्राश्रो की आवृत्तिमात्र पर ? फिर छंद को कविता की सगीतात्मकता से भिन्न मानना होगा । अध्यापक रामखेलावन पांडेय अपने 'गीति-काव्य' पर अज्ञेय का गीत 'दूर-वासी सीत मेरे' उद्धृत कर आगे भाष्य में लिखते हैं—

१ वी मस्ट नॉट इन्सिस्ट ऑन नोटिंग ह्वेयर दि वर्स एंड्स एंड प्रोज (आर वर्सेस ऑपोजीशन) बिगिन्स, फॉर दे पास इन्टू वन ऐनदर !

पद्य कहाँ समाप्त होता है और गद्य (अथवा अपद्य-रचना) कहाँ आरम्भ होता है, यह जानने का आग्रह हमें नहीं करना चाहिए, क्योंकि वे दोनों एक दूसरे में मिल जाया करते हैं ।

१४ मात्राएँ। 'पहुँच क्या तुम तक सकेंगे काँपते ये गीत मेरे' = २८ मात्राएँ। 'गीत,' 'विनीत' में रत्नों का मेरे में काफ़िये का आग्रह है। 'आज कारावास छार जलकर' में रुवाई का ढग स्पष्ट लक्षित है। लेकिन गायक अथवा पाठक का ध्यान इस छन्द की ओर न जाकर सहज स्वाभाविक गीति-प्रवाह की ओर जाता है। शब्दों की प्रकृत संगीतात्मक वक्षित द्वारा रागात्मक वृत्ति को स्फूर्ति मिलती है। यह गीति-काव्य वाद्य-यंत्र की सहायता की अपेक्षा नहीं रखता। आवृत्ति, प्रकृति और अभिव्यक्ति के द्वारा सहज अतर्हित संगीत की धारा फूट पड़ती है। संगीत इसकी आत्मा के साथ घुला-मिला है। संगीत स्वरूपात्मक न बनकर आत्मिक बन जाता है। तालैक्य की दो श्रेणियाँ हैं—एक आन्तरिक, दूसरी बाह्य। छन्द के बधन इस बाह्य तालैक्य की अपेक्षा रखते हैं। अन्तर्तालैक्य का निर्वाह और अविच्छिन्न आन्तरिक धारा का सफल निर्वाह गीति-काव्य का लक्ष्य होता है। इस प्रकार गेय काव्य से गीति काव्य भिन्न है।

मराठी ग्रन्थ 'छन्दोरचना' के आरम्भ में डॉ० पटवर्धन ने सभी मात्रा-प्रबन्धों का पद्य मानकर उनके तीन विभाग किये हैं—(१) वृत्त या लगत्वभेदानुसारी अक्षर-संख्यक रचना। इसे अक्षरछन्द भी कहते हैं। इसी के दो भेद हैं—(क) भिन्न मात्रा-वली के संख्याक्रम भेद से सिद्ध होने वाले वृत्त, और दूसरे (ख) किमी विशेष गण की पुनरुक्ति से सिद्ध होने वाले वृत्त, (२) छन्द या लगत्वभेदसहित अक्षर-संख्याक रचनाएँ जिनमें षण्मात्रिक ताल और अष्टमात्रिक ताल के दो भेद हैं—(३) जाति—लगत्व भेदानुसारी तथापि अक्षर-संख्यक नहीं, अपितु मात्रा-संख्याक रचना। इसमें भी मात्रा षण्मात्रिक और अष्टमात्रिक ताल के दो भेद हैं। साधारण पिंगलो में गण-वृत्त, मात्रा-वृत्त और अक्षर-वृत्तों की चर्चा होती है, जैसे मालिनी, शिखरिणी और शार्ङ्गलविक्रीडित, आदि विद्युन्माला से स्रग्धरा तक के छन्द जो 'यमाताराजभानसलगम्' से बँधे रहते हैं। हिन्दी के प्रियप्रवास और सिद्धार्थ काव्य इनमें हैं। बाद में ये छन्द क्यों हिन्दी में लोकप्रिय न रह पाये, पता नहीं। मराठी-गुजराती में ये छन्द, विशेषतः शार्ङ्गलविक्रीडित, मन्धारमाला आदि अभी भी बहुत प्रचलित हैं। दूसरे प्रकार से वर्णिक छन्द अभी भी हिन्दी में रूढ़ हो गये हैं और वे चामर, गीतिका आदि के रूप में 'मिट्टी की ओर' में दिनकरजी 'तुलसीदाम' के छन्द की विवेचना में पढ़री अथवा पद्धटिका की चार पक्तियाँ और अन्त में लध्वत मात्राओं का वर्णन करते हैं। "पढ़री अथवा पद्धटिका" की दो पक्तियों का मिलित प्रवाह बहुत-कुछ पिंगल के मत्तसवैया तथा शुद्ध ध्वनिछन्द से मिलता-जुलता है।" इस १६ मात्राओं वाले छन्द के साथ-ही-साथ १४ मात्रा वाले प्रसादी छन्द को "उर्दू के 'मफइलो मफाईलुन, मफऊलो मफाईलुन' बहर के वजन पर निकला हुआ-सा" दिनकर मानते हैं। महादेवी की 'नीरजा', 'साध्यगीत'

‘यामा’ में तथा वक्चन के ‘एकांत सगीत’, ‘निशा-निमंत्रण’ आदि में गजल के काफिये-रदीफ पद्धति की भी छाया दीखती है। परन्तु ये सब वर्णिक और मात्रिक छंद अतः रूढ़ छंद की ही कोटि में आते हैं। परन्तु स्पष्ट है कि मुक्त छंद के जो प्रयोग आज हिन्दी की नयी से-नयी कविता में मिल रहे हैं, उन पर उर्दू, अंग्रेजी, लोकगीत का धुनो, अथवा भाषाओं के छंद प्रयोगों की स्पष्ट छाया होने पर भी हिन्दी की देशी छंद पद्धति से कटकर वे प्रयोग बिल्कुल अटपटे लगेंगे—जैसे तामशोर बहादुर के कुछ नये प्रयोग, या केदारनाथ अग्रवाल की तालात्मक गद्य-रचना।

और गहरे जाकर हमें मुक्त छंद में भी उस तत्त्व को, जो कि उरो गद्यात्मक नहीं बनने देता, उस ‘अतर्कालम्ब्य’ और लय की स्वरूप-सिद्धि को समझना होगा। क्योंकि लय और ताल सगीत से लिये हुए शब्द हैं, इसलिए यह स्पष्ट जान लेना होगा कि सगीत लय से छंदोलय कैसे भिन्न है। या ना देशपांडे के अनुसार—

सगीत स्वर-प्रधान है। उसका आधार श्रुति, ताल, मात्रा आदि है।

छंद अक्षर-प्रधान है। उसका आधार गणमात्रा, स्वराधान आदि है।
‘यजुसामनियताक्षरत्वादेतेषां छंदो न विद्यते।’

सभी सगीत छंदमय नहीं होते। कई ‘चीजों’ में सगीत होता है, किन्तु काव्यत्व नहीं। बादरे या ध्रुपद या अडाने के बोल सगीत के गणित के समान हैं। उनमें अर्थ प्रधान नहीं।

सभी छंद सगीतानुकूल नहीं होते। कई पद्य-प्रकारों में छंदस्त्व होता है; परन्तु सगीत-लय नहीं होती। (उदाहरणार्थ हिन्दी का डिगलकाव्य) छंद में नाम की अपेक्षा ध्वनि चित्रों पर अधिक ध्यान होता है।

सगीत की चीजों को आप सीधे पढ़िये, या उनका ‘रेसीटेशन’ (तालबद्ध आवृत्ति) कीजिए, कोई आनन्द नहीं आवेगा। कभी-कभी ताल भी नहीं जान पड़ेगा।

छंदमय पद्य-रचना के सीधे पढ़ने से भी साहित्य-प्रेमी प्रसन्न होगा। उसमें का छंदस्त्व बिना गलेबाजी के भी प्रभावशाली होगा।

सगीत के लिए पद्य-रचना आवश्यक नहीं। केवल अक्षर पर्याप्त होते हैं।

छंद की लय से पद्य की अक्षर-रचना का नियमन होता है। मुक्त-छंद भी छंदस्त्व से मुक्त नहीं हो सकता। अन्यथा वह गद्य हो जायगा।

‘गायनवादननर्तन इति संगीतः’।

चन्दयति इति छंद. (जो आह्लाव दे वही छंद है)।

‘प्रसाद’ जी ने अपनी ‘काव्यकला’ में लिखा है—‘सगीत नादात्मक है और

कविता उससे उच्चकोटि की अमूल्य कला ।' तो यह हम मानकर चलें कि जिस कविता की हम चर्चा कर रहे हैं, उसमें सूक्ष्म छबोलचाल तो एकदम आवश्यक है ही । उसके बिना वह पद्य न रहकर, गद्य-रचना बन जायगी । कभी-कभी पद्य के बीच में कहीं भावों की नाट्यात्मक ढंग से नीक्षणतर बनाने के लिए गद्य का भी प्रश्रय लिया जा सकता है, जैसे मराठी के वीरकाव्य 'पोवाडों' के छंदों में गति को और तीव्रता देने के लिए वाच में एक-दो पवित्रया एकदम गद्यप्राय बोली जाती है । जैसे, बच्चन के 'बगाल का फाल' में 'गाँड़ हेल्लस दोऊ हू हेरप देमसेल्लज' को गद्य नहीं तो कैसे पढ़ेंगे ?—छंद की लय के साथ यह पवित्र बीच में ही भिन्न प्रकार की जान पड़ती है ।

हिन्दी-कविता में नये कवियों ने जो इस क्षेत्र में कुछ प्रयोग किये हैं और उन्हें इस दिशा में जो कठिनाइयाँ जान पड़ी हैं, या और जो जो सम्भावनाएँ इस क्षेत्र में हैं, उन पर विस्तृत विवेचना एक एक कवि को लेकर, उसकी रचनाओं से उदाहरण देकर, करें । इस क्षेत्र में सबसे पहिला नाम 'निराला' जी का आता है । 'पतंजलि और पल्लव' नामक निबन्ध में 'निराला' ने कोमल और पुरुष मुक्तछंद के भेद की चर्चा की है । उदाहरणार्थ पत के 'रूपाभ' से ये दो गीत लीजिये । इनमें गति-यति का साम्य कहाँ है ?

(१) राग, केवल राग ।

छिपी चराचर के अंतर में—

अनिर्व्याप्य चिर आग,

राग, केवल राग ।

प्रथम पवित्र पढ़ने पर यह 'र-त' गण का छंद जान पड़ता है । परन्तु दूसरी और तीसरी पवित्रयाँ मात्रिक छंद की हैं—१६, ११ की ।

- (२) तूज जलद, ऊण जलद — ('भ-गण, दो लघु' की पुनरावृत्ति)
 तूम भूम, जलपूर्ण जलद — (गति-भग, मात्रिक पवित्र, १४ मात्रा)
 कात ममृण जलसूत — (११ मात्रा)
 भू-पट पर जीमूत — (११ मात्रा)
 हरित काढते तृण, तरु, छंद । — (१४ मात्रा)

(इसी प्रकार के १२, १४, ११, ११, १४ की आवृत्ति वाले आगे के सब छंद हैं ।)

उर्दू का रंग नयी हिन्दी-कविता पर इतना अधिक आ गया है, क्या आप नीचे की दो पवित्रयाँ पढ़कर कल्पना कर सकते हैं कि ये किसकी लिखी हुई होगी—

लड़ाई कड़ी है, मगर आखरी है
खयालान अपने, निगाहे बिरानी ।

ये दो पक्तियाँ नरेन्द्र शर्मा के 'हसमाला' संग्रह से हैं । और वीरेश्वरसिंह की ये पक्तियाँ—

जरा अब घर की सीधी बात कह दो ।
अभी बाकी है कितनी रात कह दो ।

इन पक्तियों में अधोलिखित दीर्घाक्षर ह्रस्व पढ़े जाते हैं । यह उर्दू की सुविधा तथा बंगला और मराठी का अक्षरालोडन वाला सौन्दर्य खड़ीबोली को प्राप्त न होने से उसे संस्कृत परम्परा से चलना पड़ता है । फिर संस्कृत-शब्दों के उच्चारण भी हिन्दी में निश्चित नहीं—कभी 'अमृत' प्रथमाक्षर पर स्वराघात से पड़ते हैं, कहीं अमृतकुंअर जैसे शब्दों में बिना आघात से । इसीलिए 'निराला' से 'कुकुरमुत्ता' में मुक्त छंद की और खड़ीबोली की (क्योंकि वह उर्दू की भाँति लचकीली नहीं) छीछालेवर-सी हुई है ।

उदाहरणार्थ—तीर से खीचा धनुष मैं राम का
काम का—

पडा कन्धे पर हूँ हल बलराम का
सुबह का सूरज हूँ मैं ही
चाँद मैं ही शाम का ।
मैं ही डाँडी से लगा पल्ला
सारी दुनिया तोलती गल्ला
मुभसे मूँछे, मुभसे कल्ला
मेरे लल्लू, मेरे लल्ला ।

'फायलातुन फायलातुन फायलुन'—से शुरू कर बाद में यह गति बदलती चली जाती है । कहीं कविता के टुकड़े हैं, कहीं सात्रिक छन्द जैसी गति है, कहीं चामर है, कहीं उर्दूवाला वजन । जहाँ नाम-सजाएँ आती हैं वहाँ ये खीचाताना असह्य हो जाती है, जैसे—

मेरी सूरत के नमूने पीरामीड
मेरा चेला था यूक्लीड
रामेश्वर, मीनाक्षी, भुवनेश्वर,
जगन्नाथ, जितने मंदिर गुदर,

निराला की ये कमजोरियाँ निरालोत्तर मुक्त छंद-लेखकों में चलती रहीं । लिखित कविता के चरणक, पठित कविता के चरणकों से आँके जाने लगे । उर्दू

मुक्तछन्द अलग दिशा में चल रहा था, हिन्दी मुक्त छन्द जैसे परम्परा से कटकर अपनी अलग धारा बनाने लगा। मगर निम्ने भावावेश से कुछ नहीं होता। सतर्कतापूर्वक इस छन्द-नाबोन्ध को, छन्द में नये प्रयोगों को ग्रहण करना चाहिए, यह बात 'तारसप्तक' के कवियों के काल तक आकर मिलने लगी।

'अज्ञेय' के 'इत्यलम्' संग्रह में लोकगीतों की धुनों का असर परावर्ती छन्दों में स्पष्ट है, जैसे 'ओ पिया पानी बरसा', 'फूल काँचनार के, प्रतीक मेरे प्यार के'; 'वह आयेगी—धारा आती जाती है, वह मेरी नस-नस की पहचानी है' ('आषाढस्य प्रथम दिवसे') ! 'अज्ञेय' के मुक्त छन्द पर अंग्रेजी के आधुनिक छन्द-प्रयोगों का, विशेषतः इलियट की प्रलंबित, पुनरावृत्ति वाली टेक्नीक का और लाँस की भावावेशमय गद्यात्मक ध्वनि-चित्रण पद्धति का बहुत सूक्ष्म पर गहरा प्रभाव है। परन्तु अज्ञेय के मुक्त छन्द में सरसता न आ पाने का कारण उसमें नाद-साधुर्घ की जो एक मूलभूत अंतर्धारा चाहिए, उसका अभाव है। छन्द की गति भी सहसा कहीं कहीं टूट जाती है, जैसे शरणाधीन में उनका यह छन्द—

'मानव की आँख'

कोटरों से गिलगिली घृणा यह भौंकती है। —(४-४-४ ४ कवित्त-जैसी यति)

मान लेते यह किसी शीत-रक्त, जड-दृष्टि —(वही)

जल-तलवासी तेदुए के विषनेत्र हैं —(सहसा ३ अक्षरों वाला अत)

और तमजात सब जंतुओं से —(३ अक्षरों का अत)

मानव का वैर है

क्योंकि यह सुत है प्रकाश का —(अक्षरों का अत)

यदि इनमें न होता यह स्थिर तप्त स्पन्दन तो ? और इस पंक्ति का तो कोई नियम ही नहीं। और 'सावन-मेघ' (तारसप्तक, पृष्ठ ७७) कविता में चौथी पंक्ति की गति पहली तीन से एकदम भिन्न है। अतः इस प्रकार यदि मुक्त छन्द किसी-न-किसी अंतर्लक्ष्य को भी न मानेगा, तो दूसरे भाषा-भाषी पाठकों के लिए यह कठिन हो जायगा कि वे उसे पढ़ें और उससे आनन्द उठा सकें।

गिरिजाकुमार माथुर ने इस दृष्टि से बहुत सफल प्रयोग किये हैं। उन्होंने सबसे को तोड़कर 'आज है केसर-रंग रंगे बन' में प्रयुक्त किया। संगीत का प्रेम होने के कारण वे शब्दों के ध्वनि-चित्रों को खूब समझते हैं, इसीलिए नये शब्दोच्चारणों की अवतारणा भी करते हैं—सूनसान, माँदी, पिरामीड इत्यादि। परन्तु गिरिजाकुमार के अधिकांश मुक्तछन्द एक योजनाबद्ध छन्द-प्रयोग को लेकर चलते हैं। उनके पीछे ध्वनि-योजना (साउंड-पैटर्न) की भी भावना होती है, जैसे 'तारसप्तक' के 'धक्तव्य' में वे स्वयं कहते हैं—'ध्वनि-विधान में मेरे प्रयोग मुख्यतः

स्वर-ध्वनियों के हैं। व्यजन-ध्वनियों से उत्पन्न सगीत को मैं कविता में सगीत नहीं मानता। प्रत्युत् रीतिकालीन रुढ़ि समझता हूँ। छायावादी कवियों में किसी कारण से कोई सगीत नहीं देखता। 'परन्तु इधर गिरिजाकुमार की कविता में गद्यमयता आती जा रही है, जैसे 'एशिया का जागरण' या 'तीन जून' इत्यादि प्रसंगनिष्ठ कविताओं में। मुश्किल यह है कि गिरिजाकुमार के जो कोमल गीत प्रयोग प्रशंसित होने चाहिए, वे न छपकर, छपती हैं 'ओ बँड बजाने वाले, साथ-साथ निज कदम मिलाकर, चलो आज बाहर आओ सड़को पर।' जन-भाषा और जन साहित्य के युग में कविता को भी जन-कविता बनाने के आग्रह में उसमें की सगीतात्मकता में, लयमयता में एक आवश्यक परिवर्तन तो आवेगा ही। परन्तु उसका अर्थ यह न हो जाय कि गद्य-पद्य की सीमा-रेखाएँ इतनी मिट जाय कि काव्य और सगीत का जो सूक्ष्म और आंतरिक सुबूढ़ सम्बन्ध है, वही भंग हो जाय—जैसा कि केदारनाथ अग्रवाल, रागेय राघव और शमशेर बहादुर की कुछ छन्द-रचनाओं में व्यक्त होता है। उनके बारे में तो गियोम एपोलिनियर की ये पक्षितया आती है—

You read prospectuses and the catalogues and
the placards shouting aloud

Here's your poetry this morning

इधर एक बहुत सजेदार छोटी पुस्तक मेरे पढ़ने में आई—जाक मारितेन की 'आर्ट एंड पोयट्री' उसके अंतिम निबन्ध 'फ्रीडम ऑफ साँग' में यह कुछ रहस्यवादी सा समीक्षक पिकासो की चित्रकला, स्ट्राविन्स्की के सगीत और आर्द्र जीव के लेखन में तुलनाएँ देता हुआ बतलाता है कि मार्क्सवाद की ओर इन कलाकारों का झुकाव कहाँ तक उनकी कला के लिए हितावह हुआ है। लौरी की 'डाइलेक्टिकल सिफनी' की चर्चा तक पहुँचकर वह कहता है कि "प्रत्येक कलाकृति के तीन अंग होते हैं—शरीर, प्राण और आत्मा। शरीर से तात्पर्य है भाषा, उसका रसज्ञ से सवाद, उस कला का टेक्नीक वाला अंग; प्राण से तात्पर्य है उसमें की सक्रिय भावना-कल्पना और आत्मा है काव्यत्व!" इस कसीटी से मार्क्सवादी कलाकारों ने अपने टेक्निकल (रूपात्मक) माध्यम में बहुत सतर्क और सचेष्ट प्रायोगिकता लान का प्रयत्न चाहे किया हो, कला की पीठिका—उसमें की काव्यमयता न जाने क्यों सूखती जा रही है। सम्भव है, यह दोष मार्क्सवादी विचार-पद्धति का इतना न होकर, उसे कलाओं पर घटित करने वाले हमारे प्रयोग-धीरो की अक्षमता का हो।

मुक्तिबोध और शमशेरबहादुर के उदाहरण इस दृष्टि से चिन्त्य हैं। अपनी एक नयी कविता 'विहान' में, जिसे वह एक 'लिरिक ड्रामा' कहकर संबोधित करते हैं, शमशेर लिखते हैं—

वह
आती है
कछनी कसे
वीरवाला
शग
हार हसली
करधनी
कड़ो-छड़ो में फँसे ।

इसे छूढ़ कवि यो लिखते—

वह आता है कछनी कसे वीरवाला [१४ अक्षर, २२ मात्रा]

अग हार हँसली करधनी कड़ो-छड़ो में फँसे । [१८ अक्षर, २६ मात्रा]

किसी भी तरह इन दो पक्तियों में हिंदी की दृष्टि से ध्वनि-साम्य नहीं, सिवा 'कसे', 'फँसे' के ! शमशेर बहादुर उर्दू के 'वज़न' में प्रभावित हैं—परन्तु बीच-बीच में निराला के कविस्त—मुक्त छंद को लिखे जाते हैं । परिणाम—एक अराजक रचना ।

आगे चलकर तो और भी मजा है जब मार्क्सिस्ट सिपाही बिलकुल गद्यप्राय बोलने लगता है । और समस्त नर-नारी जन-मन—'ॐ जयशंकर ' वाली आरती के स्वरों में 'गीत' गाते हैं । स्पष्ट है कि शमशेर ने 'गीत' शब्द का प्रयोग बहुत ही लचीले ढंग से किया है । मुक्तिबोध तो और भी विचित्र ढंग से बेचारे छंद को मरोड़ते हैं । असल में हिंदी के नये कवि अग्नेशी और उर्दू की नयी बदिश से अत्यधिक प्रभावित जान पड़ते हैं । ये पक्तियाँ देखिये—

वीरेश्वरसिंह की रचना है । 'सुबह किसकी है, शाम कह दो ! छुटी क्योकर अयोध्या, राम कह दो !'

तुको के मामले में कुछ नयापन (आँडन के ढंग पर) भारतभूषण अग्रवाल और मेने लाने का प्रयत्न किया है । क्योंकि मैं मराठी कविता का अध्ययन करता रहा, और प्राचीन मराठी कविता में तुको का चमत्कार काफी है । मैंने सानेठ भी कई प्रकार के लिखे हैं । बालकृष्ण राय ने हिन्दी में सबसे प्रथम सानेठ लिखे । बाद में त्रिलोचन आदि कई कवियों ने इस विधा में सफल प्रयोग किये हैं । मुक्तिबोध की बेतुकी रचना में गति भी कई बार टूटती है ।

कर सको घृणा क्या इतना रखते हो अखंड तुम प्रेम ?

जितनी अखंड हो सके घृणा उतना प्रचंड रखते क्या जीवन का अंत नेम ?

दूसरी पंक्ति के अंत में गति कैसे टूट जाती है ! प्रश्न यह है कि यदि गति या

गीत तोड़ना भी हो तो उसके पीछे कोई कारण, कोई स्पष्टीकरण तो होना ही चाहिए।

अतः मुझे निवेदन इतना ही करना है कि मुक्त छन्द का प्रयोग अहदी में अभी बहुत एकरस और अराजकतापूर्ण चल रहा है। उसे सयत, समृद्ध और सजीव बनाने की ओर हम आधुनिक कवि अधिक विवेक से जुटे। हमें यह सबसे पहले देखना है कि मुक्त छन्द विषयानुसारी हो। आशय ही अभिव्यक्ति का निर्णायक बने। हम निरे 'फार्म' के पुजारी, रवीन्द्रनाथ जिन्हें 'रूप लक्ष्मी' कहते थे, वही न बनकर रह जायें।

फरनाड ग्रेथ ने अपने एक फ्रेंच लेख में १९४९ में कहा था कि "कवि प्रास-युक्त, तुकान्त रचना की ओर यो भुक्त है, ज्यो नदिया समुद्र की ओर जाती है। परन्तु ऐसा साक्ष्य कामेतिहास में सर्वत्र नहीं पाया जाता। मैं स्वयं मुक्त छन्द का स्वच्छन्द प्रयोग करता था, पर साथ ही कहता था कि 'तुकान्त रचना कभी नहीं मरेगी'।"^१

१ मूल फ्रेंच यो है La Poésie va au vers comme la rivière suit sa pente. On est conjus d'avoir à exprimer, bien mieux, à défendre de telles évidences. Orce dernier admettait si bien le vers libre qu'il l'employait couramment lui-même, mais il avait affirmé "on ne tuera pas la vers régulier."

तीसरा भाग
आधुनिक गद्य

हिन्दी गद्य की कुछ आवश्यकताएँ

एक हिन्दी-प्रेमी और हिन्दी-सेवी के नाते मैं कुछ बातें पाठक, लेखक, सम्पादक और प्रकाशकों की सेवा में रखना चाहता हूँ। हिन्दी साहित्य में इधर पत्र-पत्रिकाओं की सख्या आये दिन बढ़ रही है, प्रकाशन भी विपुल मात्रा में हो रहा है, और हिन्दी सीखने वालों की सख्या भी बढ़ती जा रही है, ऐसी दशा में मेरे सुभाव साहित्य के निर्माणात्मक पक्ष को बल प्रदान करेंगे ऐसी आशा है। अंग्रेजी के माध्यम से पश्चिमी-साहित्य और उत्तर भारत की सभी प्रमुख भाषाओं के साहित्य के एक तुलनात्मक अध्ययन करने वाले के नाते मुझे हिन्दी गद्य में जिन अंगों के साहित्य की कमी जान पड़ती है, वे सब अभाव पहले व्यवस्त करता हूँ, और साथ ही उन्हें दूर करने के लिए साहित्य प्रीतिया में लेखक से पाठक तक सभी पक्षों की चर्चा भी मैं इस छोटे लेख द्वारा करूँगा।

गद्य के साधारणतः — (१) गम्भीर और (२) ललित—ऐसे विभाग कल्पित करने पर उनके अन्तर्गत निम्न साहित्य-प्रकार आ जाते हैं—

(१) गम्भीर गद्य—

- १—कोष-साहित्य,
- २—यात्रा-साहित्य,
- ३—वैज्ञानिक साहित्य,
- ४—बाल-साहित्य,
- ५—महिलोपयोगी साहित्य,
- ६—निबन्ध,
- ७—आलोचना, भाषावैज्ञान, व्याकरण,
- ८—ऐतिहासिक गवेषणा,
- ९—कला सिद्धान्त और व्यावहारिक पक्ष,
- १०—सबभ ग्रन्थ,
- ११—पत्र-साहित्य, और
- १२—जीवनी।

(२) ललित साहित्य—

- १—कथा आख्यायिका,
- २—उपन्यास,
- ३—नाटक,

४—हास्य-व्यंग,

५—ललित निबन्ध, और

६—मनोरंजक-पुस्तकें ।

मैंने इस तालिका में समाचारपत्र साहित्य को इसलिये छोड़ दिया है कि वह अपेक्षाकृत कम स्थायी होता है, यद्यपि लोक-रुचि-निर्माण में उसका बहुत बड़ा हाथ है । मैं यहाँ ललित गद्य की चर्चा कम करके उपयोगी गद्य-साहित्य पर अधिक कहना चाहता हूँ ।

कोष-साहित्य और संदर्भ-ग्रन्थ

हर्ष का विषय है कि इस ओर अब हिन्दी के विद्वानों का ध्यान जाने लगा है । जहाँ तक हिन्दी से हिन्दी शब्द कोष का सम्बन्ध है शब्द-सागर के बाद कोई बड़ा कार्य इस दिशा में कम हुआ है । इधर शब्द सागर जब से अप्राप्य हो गया है, गुटका कोष से काम चलाया जाता है । परन्तु मुहावरा कोष, अजभाषा कोष, उर्दू-हिन्दी कोष, और अंग्रेजी के दो चार कामचलाऊ कोषों के अलावा, कोई सव्यवहारोपयोगी कोष हिन्दी में बहुत कम है । क्या हमें अब भारत की प्रत्येक भाषा के नागरी अक्षरों में हिन्दी में अर्थ देनेवाले कोष नहीं छापने चाहिएँ ? तमिल-अंग्रेजी लेक्सिकन है, परन्तु यदि किसी भी दक्षिणी भाषा को सीखना हो तो हिन्दी में, हिन्दी माध्यम द्वारा न 'शिक्षक' जैसी छोटी पुस्तकें मिलेंगी, न कोष । कन्नड, मलयालम, तमिल, तेलुगू की टाइप की बात कठिनाई के कारण छोड़ भी दें, फिर भी बँगला, मराठी, गुजराती जो कि नागरी से इतनी निकट हैं—उन भाषाओं के हिन्दी में कोष चाहिएँ । और तो और संस्कृत के प्रामाणिक कोषों के लिए मोनियेर विलियम या आपटे या जर्मन कोषकारों को टटोलना पड़ता है, संस्कृत-हिन्दी का एक बृहत्कोष चाहिए । वैसे ही पाली, अपभ्रंश अर्धमागधी, अवधी, राजस्थानी, पंजाबी, मैथिली, सिंधी, नेपाली, गुरुखाली, असमिया, उरिया भाषाओं और बोलियों के हिन्दी में कोष आवश्यक है । फिर भारत के पड़ोसी देश तिब्बत, चीन, बर्मा, थाइलैंड, अफगानिस्तान, लका इत्यादि की भाषाओं के कोष हिन्दी में छपने चाहियें । यह नहीं कि खोजने पर हिन्दी में हर भाषाओं के विद्वान् नहीं मिलेंगे, विदेशी भाषाओं के भी अच्छे ज्ञाता हमारे देश में हैं । ऐसी अवस्था में उनके ज्ञान का उपयोग अंग्रेजी की मिले और हिन्दी की नहीं, यह कुछ ठीक नहीं ।

यह बात तो केवल भाषा सीखने-सिखलाने वाले कोषों की हुई । परन्तु उससे आगे चलकर विशेष दृष्टि से तैयार किये हुए कोष हिन्दी में होने चाहिएँ । उदाहरण के तौर पर मैं मराठी के चार कोषों की बात कहता हूँ—एक तो है, व्युत्पत्ति-कोष (जिसमें प्रत्येक शब्द का मूलधार खोजकर बताया गया है), दूसरा, प्राचीन चरित्र-कोष (फॉसल की क्लासिकल डिक्शनरी की तरह)—इसमें सब पौराणिक ऐतिहासिक

नामों की सक्षिप्त कथाएँ और सबर्भ मिलेंगे, तीसरा है व्यायाम ज्ञानकोष—इसमें सब प्रकार के व्यायाम और शारीरिक शिक्षण सम्बन्धी बातों की विस्तृत चर्चा है, चौथा है, मानसशास्त्र-परिभाषा-कोष—इसमें मनोविज्ञान सम्बन्धी शब्दों की स-व्याख्या विवेचना है। हिन्दी भाषा को पुष्ट और सजीव बनाने में न केवल अंग्रेजी से संस्कृत के नये शब्द गढ़ने से काम चलेगा, वरन् देश के शब्द भण्डार में जो लाखों शब्द गाँवों की बोलियों में, प्रांतीय देश-भाषाओं में छिपे पड़े हैं, उन्हें साहित्य में लाना होगा।

इन कोषों के अलावा इनसाइक्लोपीडिया इंडिका जैसी बृहत्तर रचना हिन्दी के विद्वानों द्वारा हो। महाराष्ट्र-ज्ञानकोष जैसे डॉ० केतकर और उनके साथियों ने बनाया, या उस्मानिया यूनीवर्सिटी में जैसा प्रयत्न उर्दू के एक बहुकोष का चल रहा था, वैसा हिन्दी में बृहत् ज्ञानकोष आवश्यक है। यदि कोई संस्था या शासन इसे आवश्यक द्रव्य दे तो मेरे जैसे परिश्रमा और लगन के १०-१२ व्यक्ति मिल जायेंगे जो जमकर १० वर्ष कार्य करें तो इनसाइक्लोपीडिया ब्रिटानिका के अनुवाद जैसी चीज अन्य कई सैकड़ों हज़ारों विशेषज्ञों और लेखकों के सहारे संपादित कर सकते हैं। लखनऊ के विश्वभारती प्रकाशन ने 'बुक ऑफ नालेज' के ढग पर प्रकाशन आरम्भ किया था। परन्तु आगे पता नहीं वह पूरा क्यों न हो सका? अंग्रेजी में 'इनसाइक्लोपीडिया ऑफ एथिक्स एंड फिलासॉफी' जैसी अद्वितीय वस्तु है। भारत वाशिंगटन का देश होकर भी हमारे पास ऐसा प्रागाणिक दर्शन-बृहत्कोष नहीं। उसी प्रकार अंग्रेजी 'इण्डिया इअर बुक' 'हू एंड हू' के ढग पर हिन्दी में राजकमल डिरेक्टरी निकली है, परन्तु उतनी सच्चित्र और सम्पूर्ण नहीं। व्यापारियों के, डाक्टरों के, विद्यार्थियों के, इंजीनियरों के उपयोग के सबर्भ ग्रन्थ छपने चाहिएँ। साहित्यिकों के परिचय के नाम पर वही आ जाकर 'हिन्दी-सेवी ससार' अकेला है। ऐसी अनेकानेक 'डिरेक्टरीयों' की हिन्दी में आवश्यकता है।

यात्रासाहित्य, पत्र-साहित्य, जीवनी

हिन्दी में राहुल जी, डा० सत्यनारायण, देवेन्द्र सत्यार्थी, भवानीदयाल सन्यासी आदि के गिने चुने अपवाद छोड़कर यात्रा साहित्य जिस विशाल मात्रा में आवश्यक है, नहीं मिलता। यह नहीं कि हिन्दी-भाषाभाषी अनेक देशों की यात्रा न कर आये हों, गत महायुद्ध में ही कई व्यक्ति विदेशों में हो आये, हाल में कई लोग गये और जा रहे हैं। परन्तु जैसे के० पी० मेनन साहब की दिल्ली-चुकिंग डायरी अंग्रेजी में है, या डॉ० श्रीधराणी और कराका की अमराका, चीन आदि के सम्बन्ध में पुस्तकें अंग्रेजी में हैं, या जैसे मराठी में अनन्त काणेकर का पत्रात्मक यूरोप यात्रा-वृत्तान्त 'धुक्यातून लालता ज्याकडे', या गुजराती में काका कालेलकर की कई यात्रा पुस्तकें हैं जसे हिमालय दर्शन, या बंगला में 'रूसेर चीठी' (रवीन्द्रनाथ) और मानसरोवर पर तथा अन्य देशों पर

कई पुस्तकें हैं, हिन्दी में क्यों न ये सब अनूदित हो या नई छपें ? अज्ञेय ने अपने युद्धकालीन जीवन और यात्राओं के आधार पर दो पुस्तकें 'घायावर' और 'नीललोहित' (आसाम) लिखी हैं जो प्रकाशन की प्रतीक्षा में हैं । परन्तु अन्य प्रवासी लेखक मनोरंजक रूप से क्यों नहीं साहित्य के इस विभाग को पुष्ट करते ?

पन साहित्य का तो प्रायः अभाव-सा है । सुनते हैं कि प० बनारसीदास जी चतुर्वर्दी, प० अजमोहन व्यास आदि के पास बड़े बड़े पत्र संग्रह हैं, परन्तु पता नहीं वे मूल पत्र साहित्यिकों के, राजनैतिक कार्यकर्त्ताओं के, नेताओं के, इत्यादि सब पुस्तकाकार क्यों नहीं संगृहीत कर छापे जाते ? 'सरस्वती' में पहिले द्विवेदी जी के और इधर 'हंस' में प्रेमचन्द जी के पत्र अवश्य कुछ अको तक निकलते रहे; बाद में पुस्तकाकार उन्हें निकल जाना चाहिए था । परन्तु शायद अब टेलीफोन और टेलीग्राफ और टेलीविजन के युग में साहित्य का यह पक्ष भी बहुत दुर्बल बनता जा रहा है ।

जीवनी, आत्म-कथा, सस्मरण, इटरव्यू (भेंट) इत्यादि का जितना विपुल साहित्य हिन्दी में होना चाहिए था उतना नहीं मिलता । जीवनियाँ हैं भी तो वही पुराने ढंग की जैसे आस्वेल के 'जॉनसन' के पहले अंग्रेजी में लिखी जाती थी । विदेशी साहित्यकारों में लिटन स्ट्रैची, चेस्टरटन, फ्रैंक हैरिस, आर्थर मोर्ग, एमिल लुडविग, राफ फाबस, ए० जी० गार्डनर, आदि कई नाम गिनाये जा सकते हैं, जिन्होंने उत्तमोत्तम जीवनियाँ और सस्मरण रेखाचित्र लिखे हैं । परन्तु हिन्दी में एक से एक बढ़कर नेता और साहित्यकार और कर्मठ व्यक्ति इस देश से उठते जा रहे हैं और सस्मरण के नाम पर केवल अर्द्धजलियाँ या सबाष्पोच्छ्वास भावुक पक्तियों के विशेष ऐसी बान नहीं मिलती, जिन्हें लेने पढ़ने के लिये हिन्दी विदेशियों या अहिंसी भावियों को सीखना पड़े ? भारतेन्दु, रत्नाकर, प्रसाद, महावीरप्रसाद जी द्विवेदी, रामचन्द्र शुक्ल, मदनमोहन जी मालवीय, मोतीलाल नेहरू, चन्द्रशेखर आज़ाद, गणेश-शंकर विद्यार्थी, सुभद्राकुमारी चौहान, सरोजिनी नायडू यह सब हिन्दी प्रान्तों के रहने वाली कुछ बड़ी दिवंगत विभूतियों के नाम हैं जिनकी जीवनियाँ बहुत बड़ी, स्फूर्तिप्रद और मनोरंजक ढंग से लिखी जा सकती थी और हैं । परन्तु फिर वही बात है कि इस दिशा में बहुत कम सोचा गया है । जीवित व्यक्तियों में कई प्रसिद्ध साहित्यिकों, राजनीतिकों और अन्य कार्यकर्त्ताओं के विषय में बहुत कम जानकारी इस रूप में दी गई है । जिन्होंने आत्मकथाएँ लिखी हैं—उन नेताओं को छोड़कर अन्यो के विषय में बहुत कम जीवनियाँ उपलब्ध हैं ? महादेवी या पत या मैथिलीशरण गुप्त की कोई स्वतन्त्र जीवनी हिन्दी में छपी है ? या मानवेन्द्रनाथ राय, आचार्य कृपलानी, नरेन्द्रदेव, राजाजी, पुरुषोत्तमदास टंडन आदि की जीवनियाँ, प्रामाणिक, विस्तृत, बड़ी, मनोरंजक कहीं हिन्दी में उपलब्ध हैं ? जो हाल जीवनियों का है वही इण्टरव्यू के

सम्बन्ध में है। इधर हमारे मित्र पद्मसिंह शर्मा 'कमलेश' ने साहित्यिकी की कुछ सुन्दर और उपादेय 'इण्टरव्यू' ली है। परन्तु उससे भी अधिक इस विधा में बड़ा कार्यक्षेत्र बाकी है। हम आदर्श के तौर पर—विदेशी भाषाएँ दूर रखिये प्रान्तीय भाषाओं में ही लीलावती मुन्शी के 'रेखाचित्रों' (गुजराती), जुगतराम दवे की बालकों के 'गाधी जी' (इसका हिन्दी अनुवाद उपलब्ध है), और भराठी में 'अनौपचारिक मुलाखतों' य० गो० जोशी की अपने दोस्त साहित्यिकी के व्यंग-चित्र आदि—सामने रख सकते हैं।

वैज्ञानिक साहित्य और ऐतिहासिक गवेषणा

इतिहासकारों में तो गौरीशंकर हीराचन्द्र श्रोभा, जयचन्द्र विशालकार, काशी-प्रसाद जायसवाल, राजकुमार रघुवीरसिंह इत्यादि व्यक्ति हिन्दी में हैं, फिर भी वैज्ञानिक साहित्य के क्षेत्र में बहुत ही कम नाम हम ले सकेंगे। रामदास गौ० के 'विज्ञान', और 'भूगोल' और 'उद्यम' जैसी पत्रिकाओं को छोड़ दें तो इस विधा में जितनी आवश्यकता है उतना और उसके अनुसार लेखन करने वाले बहुत कम मिलते हैं। कभी कोई पदार्थ-विज्ञान पर या गणित या ज्योतिष या एकाध दूसरी पशु-पक्षी-विज्ञान या वनस्पति-विज्ञान पर पुस्तक मिल जाती है, परन्तु केवल उतने से क्या होता है? यन्त्र-शास्त्र, नृ-विकास-शास्त्र पर, अस्थिशास्त्र पर, वास्तुशास्त्र पर, युद्ध विद्या पर, आधुनिक चिकित्सा-विज्ञान पर उदाहरणार्थ ग्रन्थशास्त्र (एडोकाइनोलोजी) पर कितने ग्रन्थ हैं हिन्दी में? इन विज्ञानों के साथ ही साथ तुलनात्मक भाषा-विज्ञान, कृषि-प्राणी-शास्त्र, आहार-शास्त्र, समाज-विज्ञान, अर्थशास्त्र के कई आधुनिक अंग, भू-राजनीति (जिओपॉलिटिक्स) आदि आदि कई शास्त्रों और विज्ञानों पर हमें जैसे चाहिए वैसे ग्रन्थ हिन्दी में लिखने, लिखवाने और अनुवाद कराने होंगे। हिन्दी में सपादनकला पर, पाककला पर; घड़ीसाज़ी, बढईगिरी और दर्जीगिरी पर; रंगाई, छपाई और चर्मकला पर, धुनाई, कताई, बुनाई (यान्त्रिक) आदि उपयोगी कलाओं पर पुस्तकें जितनी मात्रा में, जैसी आधुनिक रूप में आवश्यक हैं, बहुत कम मिलती हैं।

वस्तुतः यान्त्रिक-ज्ञान, ऐतिहासिक गवेषणा, शिक्षाशास्त्र, समाज निर्माण सम्बन्धी अक्रिडे जमा करने का विज्ञान (स्टैटिस्टिक्स) आदि संस्कृति की नव-रचना से निगडित बातों पर तो भारत भर में सभी प्रान्तीय भाषाओं में जो कुछ कार्य हो रहा है, उन सबका एकत्रित लेखा-जोखा रखने वाली संस्था चाहिए और उसका मासिक पत्र हिन्दी में निकलना चाहिए, जो इन अनुसन्धानों को प्रकाशित करे। आखिर हमारे उच्च विज्ञान के विद्यार्थी अपनी गवेषणाओं और रिसर्चों के लिए जर्मन-फ्रेंच-रूसी पढ़ते ही हैं न? वैसे हमारे रमण, कृष्णन् 'भाभा', साहा, गुह, साहनी आदि की रिसर्चों का पता लगाने विदेशियों को भी भारती भाषा पढ़ने की ब्राध्यता

निर्माण करनी चाहिए। परन्तु यहाँ आकर पारिभाषिक शब्दावली पर सब बातें अटक जाती हैं। और जब तक कोई विद्वान् उसका वैदिक संस्कृत पर्याय सिर खुजलाकर या डा० रघुवीर की धात्वानुगामी पद्धति से खोजे, तब तक हमारी भाषा में 'बैंकोलाइट, प्लास्टिक, पेनिसिलीन, रैंडर, युरोनियम' जैसे सैकड़ों-हजारों शब्द सहज-रूप से छनते हुए गाँव तक पहुँचते चले जा रहे हैं। इसे कही-न-कही रोकना होगा नहीं तो हिन्दी का इस गति से दस वर्ष में हिन्दुस्तानी तो दूर अंगलिस्तानी बन जाने का डर अवश्य है।

बाल-साहित्य और महिलापयोगी साहित्य

हिन्दी में अब इधर बहुत से प्रकाशक भाँति-भाँति का सचित्र बाल साहित्य प्रकाशित कर रहे हैं। परन्तु बालको के लिए जो साहित्य लिखा जाय वह मनोवैज्ञानिक आधार पर ही होना चाहिए। अमुक वय से अमुक वय तक अनुकरण, कीड़ा, विभूति-पूजा, भक्तना, जिज्ञासा आदि वृत्तियों का धीमे-धीमे मानव-मन में विकास होता रहता है। उन्हीं के अनुसार बालको की अपने विश्वास में लेकर उन्हें मोद-सहित बोध देने वाला साहित्य प्रचुर मात्रा में नहीं मिलता। वैसे कई पत्र बच्चों के, कुमारों और किशोरों के लिए निकल रहे हैं, परन्तु उन सब में या तो अधिकांश विदेशी पत्रो-चित्रों की जूठन या फिर परी-कथाएँ ही अधिक होती हैं। आज देश में जो विचारों की योजनाबद्धता (रेजिमिटेडन) युवकों में पाई जाती है, और जो सच्चे जनतन्त्र के लिए अत्यन्त अहिंतावह है, उसका मूल कारण यह भी है कि हमें बच्चों और कुमारों के लिए जसा साहित्य निर्माण करना चाहिए और देना चाहिए, ये नहीं पा रहे हैं। परिणामतः कोमल वय में बालको का ध्यान सहसा ऐसी चीजों की तरफ आकर्षित हो जाता है, जो भडकीली और आक्रोशमयी होती हैं। चाहे राजनैतिक हो, चाहे सीनिसाई। जो कुछ लोग बालको के लिए लिख भी रहे हैं वे अधिक गम्भीर, शिक्षाप्रधान और रखी-चाँजे लिख डालते हैं जब कि बालक का मन अधिक रगीत, रसमयी चीजों की ओर आकर्षित होता रहता है।

जो स्थिति बालको के साहित्य की है वहीं कम-अधिक प्रमाण में महिलाओं के लिए स्वतन्त्र साहित्य की है। हिन्दी के पाठक समाज की संख्या के अनुपात में सबल लेखकों की संख्या कम है, इसी कारण पत्र-पत्रिकाओं में अधिकतर उन्हीं नामों की पुनरावृत्ति सी होता दिखाई देती है; और लेखिकाओं की संख्या तो और भी कम है। जो गिनी-चुनी लेखिकाएँ हैं भी वे विशेषतः गीत और पद्य की रचना करती हैं। परिणामतः पुरुष लेखक नारी समस्याओं को लेकर पुस्तकों का प्रणयन करते हैं जिनमें वह स्वाभाविक यथार्थता आना सम्भव नहीं होता। महिलाओं के लिए सेक्सरिया-साहित्य पुरस्कार हैं, वैसे ही सम्मेलन के साथ-साथ एक महिलाओं का विभाग भी

होना चाहिए। अब भारत के इस जागृति-काल में इस प्रकार अर्द्धांग की उपेक्षा साहित्य और सांस्कृति के विकास में बड़ी बाधा होगी। इस प्रकार महिलाओं के लिए महिलाओं द्वारा लिखित, महिला-समस्याओं पर बहुत सा साहित्य, ऊँचा, सबल, उत्तम साहित्य आवश्यक है।

निबन्ध, भाषाशास्त्र, कलालोचन

आचार्य द्विवेदी और रामचन्द्र शुक्ल के पश्चात् इधर हिन्दी का निबन्ध-क्षेत्र बहुत सूना हो गया है। अँगुली पर गिने जाने योग्य शैलीकार गद्य-लेखक हैं। वैसे पत्रकार तो बहुत से हैं। अहिन्दी-भाषियों को हिन्दी सीखने में, जो कठिनाई व्याकरण के लिम-भेद आदि के कारण होती है उसे सुलभाने वाली पुस्तकें स्टैंडर्ड व्याकरण, भाषा-परिचय-ग्रन्थ, पिगल-अलकार पर सशोधित नये उदाहरणों सहित ग्रन्थ, तथा ललित-कलाओं पर कई ग्रन्थों की बड़ी आवश्यकता है। काव्यशास्त्र-विनोद में यदि धीमानों का कालयापन होता है, तो उसमें अभिरुचि का संस्करण भी एक बड़ी आवश्यकता है। वह उपयुक्त पुस्तकों के बिना सम्भव नहीं। नृत्य-शिल्प-भास्कर्य, स्थापत्य, चित्रकला आदि पर अभी कई पुस्तकों की आवश्यकता है, संगीत और वादन पर अपेक्षित अन्य कलाओं से अधिक पुस्तकें हिन्दी में हैं। और इस सारे उपयोगी लेखन के मूल में परिभाषा-निर्माण एक बहुत आवश्यक और शीघ्रातिशीघ्र किया जाने योग्य कार्य है।

हिन्दी भाषा और साहित्य की श्री-समृद्धि इन्हीं सब विभागों में अधिकाधिक अध्ययनपूर्ण, सुबोध जनता तक पहुँचने वाली सरल साधिकार ग्रन्थ-रचना से ही हो सकेगी। इस ओर सभी लेखकों और साहित्य-संस्थाओं का ध्यान में आकर्षित करना चाहता हूँ। भावुक-कवि और कहानी लेखक तो बहुत हैं, परन्तु इन बौद्धिक विभागों में परिश्रमपूर्वक 'जी जान से जुट जाने वाले कई लेखकों और प्रकाशकों की आवश्यकता है। यह सब किये बिना, यह सब नीव बनाने का और बागवेल डालने का कार्य किये बिना, भवन-निर्माण की केवल शाब्दिक योजनाएँ बनाना या सपने देखना हवा-महल की-सी बात है। आशा है, मेरे इस लेख से हिन्दी के गद्य को अधिक संप्राप्त, पुष्ट विचारपूर्ण सर्वांगसमृद्ध बनाने की प्रेरणा कुछ उस दिशा में सोचने वालों को मिलेगी और वे अपनी राह की बाधाओं की ओर विस्तृत चर्चा पत्र पत्रिकाओं में अथवा पत्र-व्यवहार द्वारा करेंगे।

नाट और आधुनिक समस्याएँ

कुछ आलोचक समझते हैं कि प्राचीन और नवीन नाटक में कोई मौलिक दृष्टिकोण का अन्तर नहीं है, केवल युगानुकूल शैली परिवर्तन नवीन नाटकों में हुआ है। यानी जैसे पुराने जमाने में लम्बे लम्बे चोगे पहिने जाते थे, सो अब उनके बजाय छोटे कोट और कपड़े आ गये हैं। उसी प्रकार केवल शैली का अन्तर नये नाटकों में व्यक्त हुआ है। परन्तु यह बात सही नहीं। प्राचीन और नवीन नाटकों में मौलिक भेद नाटककार के दृष्टिकोण, दर्शकों की अभिरुचि तथा रंगमंच और अभिनेताओं के नये रूपों के कारण अवश्यम्भावी रूप से घटित हुआ है। इस अन्तर को अधिक स्पष्टता से समझने के लिए कुछ और निकट से उसका अध्ययन आवश्यक है।

प्राचीन नाटककार मुख्यतः कवि थे। उनकी जीवन और जगत को देखने की दृष्टि रसवादी व्यक्ति जसी थी। इस कारण से संस्कृत नाटकों में तथ्यपूर्ण घटनाओं की अपेक्षा काव्य मय प्रसंगों की रचना अधिक है। चुने हुए प्रभावपूर्ण बोल-चाल के वाक्यों की अपेक्षा लेखकों का भाषा ज्ञान बहुश्रुतत्व और साहित्य समृद्धि जिसमें प्रकट हो, ऐसी समास-बहुल भाषा की योजना अधिक है। प्रकृति वर्णन भी नाटक की नाटकीयता को बढ़ाने की दृष्टि से नहीं, परन्तु लेखक की ललित काव्य-शक्ति को व्यक्त करने के लिए प्रयुक्त किया गया है। अकेले भास को छोड़कर अन्य कोई नाटककार प्राचीन काल में 'रंगमंच के विषय में जागरूक नहीं था।

परन्तु नवीन नाटकों में लेखक केवल कवि नहीं हैं। बल्कि कई नाटककार हैं जो केवल गद्य ही लिख सकते हैं। आदर्शवाद से यथार्थवाद की ओर नाटककारों की दृष्टि मुड़ते ही नाटक का काय क्षेत्र बदल गया। अब नाटक इब्सन और शॉ के नाटकों की भाँति सामाजिक आलोचना का माध्यम बन गया और इसी कारण उसके पात्रों में मनोवैज्ञानिक स्वाभाविकता बढ़ गई। नवीन नाटककार कवि की भाँति रस-प्राहक ही नहीं रहा परन्तु इसके सामाजिक अधिष्ठान का ज्ञाता और प्रवक्ता बन गया।

आधुनिक नाटक में व्यक्ति केवल धीरोदात्त, सर्व-गुण सम्पन्न नायक या विभूति न रहकर सामाजिक व्यवस्था का एक अंश या प्रतीक बन गया। अर्थात् लेखक की आलोचना का लक्ष्य कुछ व्यक्ति उतना नहीं जितना उसके द्वारा ध्वनित समाज व्यवस्था है। समाज में जो प्रतिष्ठा (रेसपेक्टिबिलिटी) नाम की एक झूठी चीज मूल्यवान मानी जाती है, इस पर सीधा आघात इब्सन ने और उसके शिष्य शॉ ने भी

किया। रिचनर्टन ने 'दि जार्जियन लिटरेरी सीन' के तीसरे अध्याय में लिखा है, यद्यपि विक्टोरिया के काल में अग्रज उपन्यासकार और प्रचारको ने समाज-व्यवस्था की आलोचना की थी फिर भी उन्होंने कभी भी जो अनुत्प्रेक्षणीय है, उसका उल्लेख नहीं किया। नवीन नाटक में न केवल उसका उल्लेख है परन्तु उस पर आप्रह भी है।

आधुनिक नाटककार ने अपने सिद्धान्तों के क्रान्तिकारी प्रचार के लिए नाटक को साधन बनाया तब सामाजिक ढोंग का, दम्भ स्फोट का, प्रतिष्ठा का पर्दाफाश कर यह सिद्ध किया कि समाज का नग्न यथार्थ रूप कितना सड़ा-गला हुआ है। और जिस मध्य वर्ग की नाँव पर यह समाज-नीति आश्रित है वह स्वयं कितनी खोखली, बीमक लगी हुई और भुसभुसी है। रिचनर्टन ने अपनी उपरोक्त पुस्तक में कहा है कि हमारे जीवन के सब आध्यात्मिक स्रोत विषाक्त हो गये हैं और हमारा दुष्टपुजिया समाज ऐसी जमीन पर खड़ा है जो कि भूक के मारक कीटाणुओं से परिचर्याप्त है।

आधुनिक नाटककार की समाज-क्रान्ति करने की जो यह इच्छा हुई सो यह काम केवल व्याख्यान या उपदेश से नहीं हो सकता था। उसे मृतप्राय सुप्त समाज को भकभोरकर जगाने का काम करने के लिए व्यग और विनोद का सहारा लेना पड़ा। डब्ल्यू० एस० गिलवर्ट ने हँसी-हँसी में कई सगीत मय प्रहसनो में समाज की अनौतिथी पर प्रहार किया और यह दिखाया कि ऊपर-ऊपर से बड़ी पवित्र और सभ्य बनने वाली सफेदपोशों की दुनिया भीतर से कितनी कुत्सित और विद्रूप है।

इसी काय के लिए आवश्यक था कि नाटककार का बौद्धिक आधार सुस्पष्ट हो और तर्क का उपयोग वह ऐसी खूबी या अनुभव से करे कि वह खूना न जान पड़े। स्वयं इडसन ने कहा है—“अब तक हम लोग गत शताब्दी की क्रान्तिकारी विचारों की जूठन पर जीते आये हैं और उनकी जुगाली करते-करते एक गये हैं। हमारे विचारों में अब नया आशय और नवीन स्पष्टीकरण आवश्यक है जिसके लिए एक ही बात अपेक्षित है और वह है जनसाधारण के मानसिक जगत में आमूल क्रान्ति उत्पन्न करना।”

आधुनिक नाटककार के अन्तरंग परिवर्तन के साथ-साथ बहिरंग परिवर्तन भी घटित हुआ—

(१) पुरानी अनेक दृश्यो और अंकों वाली रचना के स्थान पर एकाकी एक दृश्य वाली रचनाएँ प्रचलित हुईं।

(२) स्वगत या एक-मुखी भाषणों के लम्बे-लम्बे नाट्य संकेतों से नाटक मुक्त हुआ।

(३) सभाषण सरल, स्वाभाविक और छोटे-छोटे वाक्यों से भरे प्रयुक्त होने लगे।

(४) चरित्रों की भाषा आलंकारिक न रह सकी, शब्दानुप्रास और श्लेषों के

चमत्कार की आतिशबाजी जो पहले सभी पात्रों के मुख से दिखाई जाती थी वह समाप्त होकर, वही चरित्र नाटकीय नहीं, बोल-चाल की भाषा बोलने लगे।

(५) यह बहिरंग परिवर्तन केवल फैशन के रूप में घटित नहीं हुए परन्तु नाटक के अन्तरंग परिवर्तन के साथ-साथ यह परिवर्तन भी अपरिहार्य रूप से प्रयोग में लाये गये। नाटक के विषय पौराणिक-ऐतिहासिक न रहकर अधिक सामाजिक होने लगे।

अन्य साहित्यिक प्रकारों की भाँति नाटक भी जनता की अभिरुचि तथा समाज में प्रचलित चिन्ताधाराओं से अप्रभावित नहीं रह सकता। ग्रैनविल वार्कर नामक प्रसिद्ध नाट्य-समीक्षक ने 'ए शनेल थियेटर' नामक पुस्तक में लिखा है कि "अब नाटककार नाटक को केवल क्षणिक मनोरजन न समझे परन्तु एक ऐसी कला समझे जो कि अन्य ललित-कलाओं के समकक्ष लाई जा सके और उन्हीं के समक्ष अधिक गम्भीर अर्थ वाली बने।" लोकाभिरुचि में शामिल न होकर नवीन नाटककार उस अभिरुचि पर शासन करने वाला माग दर्शक बन रहा है। मनोरजन का स्थान विचार-प्रक्षोभन ने लिया है। यहाँ आधुनिक नाटककार की प्रधान विशेषता तथा जिम्मेदारी है।

युगीन सत्य के ज्ञान और निरूपण के कारण आधुनिक नाटककार का दृष्टि-कोण शोकान्त, सुखान्त तथा प्रक्षान्त नाटकों के प्रति आमूल बदल गया है। चरित्रों के जैसे धीरोदात्त और खलनायक जैसे कटे कटाये साँचे नहीं होते, उसी प्रकार से जीवन का कोई क्षण पूर्णतः एकस नही होता। यो जीवन को एकरंग बनाना जीवन का यथार्थ चित्र न प्रस्तुत करके उसका निरा 'पोस्टर' या विज्ञापन-चित्र प्रस्तुत करने के समान है। ब्रेट के शब्दों में "अब कोई कारुणिक नाटक सुख शून्य नहीं है, और कोई भी सुखान्त करुणाशून्य नहीं।"

नाटक किसी जमाने में राजा को खुश करने या पुरोहित के प्रचारार्थ रहा हो, अब मध्य-युग का अभिनेतावाला नाटक भी बदलकर अब नाटककार प्रधान नाटक बन गया है। सन् १९४७ के दिसम्बर में इन्दौर में नन्दलालपुरा थियेटर में आचार्य अत्रे की अध्यक्षता में एक मनोरंजक मराठी वाद-विवाद में मने भाग लिया था। विषय था 'नाटक में नट की अपेक्षा नाटककार प्रधान है।' विषय का आरम्भ प्रो० बोरगांवकर ने किया था। और विरोध में मने कहा कि सर्वसाधारण प्रेक्षक जनता, कम से कम हमारे देश में अभी इतनी शिक्षित नहीं हुई कि वह नाटककार के नाम से प्रभावित होकर नाटक देखने जाय। वस्तुतः वह अभिनेता अभिनेत्रियों के नाम से ही अधिक प्रभावित होती है। परन्तु यह स्थिति कोई बहुत शुभ नहीं है।

नवीन नाटकों में रुढ़ियों के प्रति विद्रोह है। नाटककार नाटक कम्पनी वाले

का भाड़े का नौकर नहीं होता। यद्यपि फ़िल्म क्षेत्र में यही नियम चालू है। शाने लिखा है कि—“*I can no more write what they want than Joachim can put aside his fiddle and oblige a happy company of bean feasters with a marching tune on the German concertina. They must keep away from my plays. That is all*” यह शॉ कह सके क्योंकि इंग्लण्ड में नाट्य-दशको का दृष्टिकोण इतना प्रबुद्ध और जागरूक हो सका है। इसका अर्थ यह नहीं होता कि नाटककार नाटक न लिखकर प्रबन्ध या ‘थीसिस’ लिखते ह। आधुनिक नाटककार के विनोद का एक रूप यह है कि प्रचलित रगमच की दासता उन्होंने स्वीकार नहीं की। नाटक में अमुक हो, अमुक न हो, यह नियन्त्रण अब नाटककार सहने के लिए राजी नहीं है। अन्स्ट टालर के एक नाटक में सर्कस की भाँति दृश्य है, तो दूसरे म जेल के अलग-अलग कमरों के कैदियों के सवाद से भरा एक पूरा अंक है। शॉ के एक नाटक में दन्तवेद्य के दवाखाने का दृश्य है तो सामरसेट मौम के एक नाटक का पहला अंक नाई की बाल काटने की दूकान में घटित होता है। स्पष्ट है कि रुढ़ सकेतो की इन नाटककारों ने अवहेलना की है। यथार्थता के चित्रण में इस प्रकार के बन्धन किसी प्रकार से सहायक नहीं होते।

आधुनिक नाटककार के दृष्टिकोण के कारण उसकी समीक्षाएँ भी बढ गई है। रासें और मोलिएर के आदर्शों को जैसे लिलो और लेसिंग ने कभी छोड़ दिया था, वैसे वेडे कादण्ड और पिरैंदेलो ने इब्सन और शॉ के आदर्शों से आगे कदम बढ़ाया है। चेखाव और स्ट्रिडबर्ग में आधुनिक नाटककार की विविध समस्याओं का सामाजिक और मनोवैज्ञानिक रूप अपने पूरे निखरे रूप में मिलता है। एरिक काह्लेर ने स्ट्रिडबर्ग के बारे में लिखा है कि इब्सन के नाटकों में मानवी सदसङ्घर्ष (कॉन्फ़्लिक्ट) का भूत जैसे सारे दृश्यों पर छाया रहता है। स्ट्रिडबर्ग के ‘चेंबर प्लेज’ में नैतिक समस्या समीक्षाएँ जैसे घुलकर एक स्थायी दलदल में फँस गई हैं। यह जीवन की अनिवार्यता व अपरिहायता की दलदल है। अब इलजाम या दोष किसी एक पर नहीं मढ़ सकते। व्यक्तियों के सम्बन्ध और चरित्र जैसे अपनी दैविकता खो बैठे हैं और एक सर्व-सामान्य मनोवैज्ञानिक ह्लासो-मुखता के कोहरे के साथ बहते हैं। इस गर्त का केन्द्र भी कहीं मूल रूप से नहीं दिखाई देता, यानी वह सवव्याप्त है।” स्ट्रिडबर्ग के साथ ऐतिहासिक अनिवार्यता का एक नया नैश्चित्यवाद मानो आधुनिक नाटककार पर छाता जा रहा है। नये नाटक जीवन के चित्र मात्र न रहकर जीवन की चाखट भी बनते जा रहे हैं। अनुभूति का विजडीकरण भी उनमें है, नास्तिक्य की अन्ध अनिवार्यता भी है।

छपाया था तब मेने लेखक को ज़से पत्र म लिखा था वैसे क्या वतमान घटनाओं के प्रति ऐसा अनासूधर, निरपेक्ष भाव सम्भव है ? क्या वह वाँडनीय भी है ? 'हिटलर' 'नेपोलियन', 'तमूर', 'ओरगजेव' शब्दों के साथ हमारी कुछ मनोवैज्ञानिक मान्यताएँ निश्चित प्राय होती हैं । शाँ के 'मन ऑफ डेस्टिनी' में नेपोलियन के चित्र की भाँति लेखक एक नया ही लोक-विलक्षण दृष्टिकोण उपस्थित करने का अधिकार अवश्य रखता है । परन्तु यदि उसकी धारणा जनसाधारण की धारणा से विपरीत होगी तो रसापकर्षक वह अवश्य होगी, जैसे तेलुगु लेखक मुद्दुकूण के अशोकवन का राखण या भारत भूषण अप्रवाल के 'पलायन' का बुद्ध । इन नये रूपों पर सहसा श्रद्धा इसलिए नहीं जमती कि वे हमारी धारणाओं के विपरीत हैं । पर रस निर्माण में क्या ऐसी श्रद्धा आवश्यक है ?

आधुनिक नाटककार श्रद्धा के मूल पर आघात करता है । वह चरित्र को—चाहे ऐतिहासिक हो या वतमान—अपने दृष्टिकोण से नहीं, पर युग के सामाजिक वैज्ञानिक दृष्टिकोण से देखता है । सम्भव है उसके वैसे देखने में गलती हो । सम्भव है कि युग का दृष्टिकोण स्वयं बदल जाय । परन्तु उससे ऐतिहासिक घटनाओं का तथ्य तो नहीं बदलता ।

परस्पर सम्बन्ध किसी तक-नियम से नहीं, परन्तु कला के अपने तक से निर्वात्रित होंगे । इसलिए एरिक बटले ने अपने 'दी माडर्न थियेटर' ग्रन्थ में पृष्ठ १८ पर बिल्कुल सही कहा है कि 'तर्क' वाले द्विधाकरण से जो आधुनिक नाटकों के स्कूल और टाइप निर्णीत किये जाते हैं, वे गलत हैं ।' ये दो-दो हिस्से करने की बात बहुत चक्कर में डालने वाली है, जैसे—

जीवन का टुकड़ा	विरुद्ध	परम्परा
यथार्थवाद	विरुद्ध	कल्पना
सामाजिक	विरुद्ध	वैयक्तिक
राजनीतिक	विरुद्ध	धार्मिक
प्रचारात्मक	विरुद्ध	सौन्दर्य-प्रधान
गद्यात्मक	विरुद्ध	काव्यमय
पर-लक्षी	विरुद्ध	आत्म-लक्षी

इसी प्रकार की कटी-कटाई आलोचना वाले बाह्य-अन्तर कला की शब्दावली में कलाकार के दृष्टिकोण सीमित करना चाहते हैं । परन्तु यह सोचने का सही तरीका नहीं है । जीवन तथा जीवन्त चित्तन यो दो-दो हिस्सों में बाँटा नहीं जा सकता । ये दो रुख इस प्रकार परस्पर-सम्बद्ध हैं कि इन्हें सिक्के के दो पहलू नहीं कहा जा सकता ।

ऐतिहासिक विषय हो चाहे वर्तमान नाटककार के दृष्टिकोण का निर्णय करने वाली वस्तु लेखक की अपने स्वयं के प्रति ईमानदारी, यानी अन्ततः युग के और 'सामाजिक' के प्रति ईमानदारी ही है।

प्रत्यक्ष उदाहरण लेकर मैं अपनी बात स्पष्ट करूँ—मेरे मित्र की एक एकाकी-जैसी नाटकनुमा रचना है। नाटक 'नुमा' मैंने जान बूझकर कहा है, क्योंकि यद्यपि नाटक के कुछ उपकरण इसमें अपनाये गये हैं, फिर भी उसे नाटक नहीं कहा जा सकता, चल-चित्रपटों में जिस प्रकार एक दृश्य के बाद दूसरे आँखों के आगे से सरकते जाते हैं, वैसे जीवन के विविध अंगों और क्षेत्रों से चुने हुए कुछ दृश्य इसमें अंकित हैं, वह चुनाव किसी मतलब को लेकर हुआ है, वह मतलब, नाटककार के मन से आध्यात्मिक या कहे दार्शनिक है। नाटक यह साहित्य-प्रकार ऐसी दार्शनिक विवेचनाओं के लिए उपयुक्त माध्यम है अथवा नहीं, यह प्रश्न यद्यपि विचारणीय है, फिर भी प्राचीनकाल में 'मास' आदि के कई प्रकीर्ण 'क नलिपटर्स' से तथा अति आधुनिकतम विदेशी नाट्य-परम्परा में उसी अति प्राचीन कला की पुनरावृत्ति (यथा ईशरबुड, ओकेसी, सिज आदि की पद्य-नाटिकाएँ) देखते हुए यह कहा जा सकता है कि मानव प्रकृति के आन्तरिक सघर्षों और घात-प्रतिघातों का उत्तम अकन मच पर हो सकता है। परन्तु अब तक यह 'चरित्रचित्रण' नामक गोलमोल शब्द से परिभाषित क्रिया पात्रों के, घटनाओं के तथा किसी न किसी 'एक्शन' के द्वारा बरसाई जाती थी। अरस्तू का भी इसी 'क्रिया की अन्वति' पर बहुत जोर था। अब इधर हिन्दी में जो अनभिनीत और अनभिनेय-से कई नाटक, एकाकी आदि दिखाई पड़ रहे हैं उनमें क्रिया के बदले सम्भावणों से वह कार्य पूरा किया जाता है। कई तथाकथित दार्शनिकता और रहस्यवाद का पुट लिये नाटक या कई वैसे ही नाटकीय सवाद (अन्धकार, गृहत्याग और विक्रमादित्य के कई स्थल, मिसाल की तौर पर काफी होंगे) देखते हुए आधुनिक हिन्दी एकाकी न पात्रों के विशेषीकरण की ओर ध्यान देता है, न क्रिया की किसी समस्यात्मकता की ओर—वह केवल सवादों की चतुराई और चतमकार से समाधान मान लेता है। इसे नाटक के क्षेत्र में छायावाद कह लीजिये।

पात्र चाहे वे किसी अनपढ़, अछूत, अशिक्षित वर्ग के हों, चाहे सुसंस्कृत कहलाने वाले ज्ञान दम्भ-गरिभावृत वर्ग के चाहे वह धनिया हों चाहे वह धन्ना सेठ, सब एक-सी काव्य-मयी वाणी में 'प्रसाद' जी की-सी संस्कृत-परिष्कृत भाषा में ऊँची से ऊँची फलासफी बघारने में, जावन और प्रेम और सुख और आनन्द की व्याख्या और टीका में सलग्न रहते हैं। नाटक अब सवादों में आकर सिमिट गया है, और सवादों में जितनी अधिक अतीन्द्रिय, (एब्सट्रैक्ट) बुरूह वाक्य रचना होती है, उतना ही बड़ा नाटककार माना जाता है। जिस भाषा का अपना रंगमंच नहीं उसमें अनिवार्य

रूप में नाटक की यही स्थिति होगी। सुविख्यात नाटककार इब्सेन के 'भूत' नाटक पर पश्चिम में जो आलोचना हुई थी उसमें क्लेमेण्ट स्काट का यह वाक्य बहुत प्रसिद्ध था, जिसकी वर्नार्ड शॉ ने बाद में अपने 'इब्सेनिज्म के लुब्धेलुबाव' में बहुत कटु आलोचना की—

“There was a time when brilliant French dramatists were considered too argumentative and blamed as being talkey-talkey. But ye gods! only hear Ibsen talk. He never leaves off. It is only one incessant stream of talk and not very good talk either. For the most part, it is all dull, undramatic, uninteresting verbosity formless, objectless, pointless.”

सभ्ययुगीन मंच-परिस्थितियाँ हैं। और नाटककार देखता है आधुनिकतम विदेशी सवाक् चित्रपट। दोनों के मिश्रण का परिणाम है ये रहस्यवादी-नुमा एकाकी, जिनमें घटना के नाम पर ऐसे असम्भव दृश्य होते हैं कि नदी में नाव चल रही है, चाँदनी छाई हुई है, या कुक्षेत्र पर युद्ध हो रहा है, या जैसे एक गरीब भिखारी बागी के नीचे कुचला जाता है, बागी उस पर से साफ निकल जाती है, अगर यह कही अभिनीत हुआ तो रोज़ का भिखारी सचमुच में मंच पर मरना चाहिए (पुराने रोमन ग्लेडियेटर द्वन्द्व-युद्धों की तरह) या कि वह राममूर्ति की तरह पहलवान होना चाहिए जो पीठ या सीने पर से भरी हुई घोड़ा गाड़ी का पहिया चलाने का चमत्कार दिखाये। भरत मुनि को बहुत अच्छा मंच-ज्ञान (Stage-sense) रहा होगा, तभी उन्होंने ऐसे दृश्य जुगुप्साप्रद बतलाकर मंच पर से बहिष्कृत कर दिये थे। आशय, हिन्दी नाटक में भी अन्य आधुनिक नाटकों की भाँति घटनाभाव है।

अब रहे सवाव, उनमें इस नाटक के प्रधान पात्र की आत्मा बीच-बीच में पथिक से बोलती है। 'मौरेलिटी प्लेज, (इंग्लैंड की रास लीलाओं) में काम, क्रोध, लोभ, मोह आदि मूल रूप में आकर वादविवाद करते थे, मैंने इसी प्रकार के एक बहुत वैज्ञानिक आधुनिक संस्करण, एवरी नाव के एक रूसी एकाकी का अनुवाद 'आत्मा के मंच पर' नाम से 'विशाल भारत' में नौ साल पहिले प्रकाशित कराया था, उसमें स्टेज को ही जिगर का आकार दिया गया था, और नायक के तीन रूप एक दूसरे से लड़ते दिखाये गये थे। यह ठीक है कि मनोवैज्ञानिक द्वन्द्वों का चित्रण 'स्वगत' द्वारा दिखाने की परिपाटी अब अस्वाभाविक और त्याज्य हो गई है। (देखिये, विशेष विवरण के लिए सेठ गोविन्ददास की पुस्तिका 'नाट्यकला सीमासा') यह भी ठीक है कि आत्मा के कई रूप नाटक में भिन्न-भिन्न नकाव पहिने दिखाने में कोई आपत्ति नहीं। परन्तु

जब मंच पर पात्र एक हो, तब आत्मा का उसी पात्र से बोलना कैसे दिखाया जायगा ? या तो एक कुशल नाना पक्षी बोलीविशारद की भाँति वही अभिनेता अलग-अलग आवाज से बोले, या पाचीन उपरूपको की भाँति आकाशभाषित अथवा नेपथ्य-पाठ का आश्रय लिया जाय जैसे आजकल नृत्य कार्यक्रमों में पर्वों के पीछे से 'अनाउन्स-मेन्टल' या परिचय-घोषणाएँ की जाती हैं।

इस प्रकार से आधुनिक नाटककार का दृष्टिकोण और उसकी नयी समस्याएँ उसके टेक्नीक को भी प्रभावित करती हैं। इस दृष्टि से रंगमंच और बोलपट के बीच स्पर्धा की भी बात की जाती है। प्रोफेसर एलरडाहस निकोलने अपनी पुस्तक 'फिल्म और थियेटर' में कहा है कि—

“The film has such a hold over the world of reality, can achieve expression so vitally in terms of ordinary life, that the realistic play must surely come to seem trivial, false and inconsequential. The truth is, of course, that naturalism on the stage must always be limited and insincere .. Pursuing this path, the theatre truly seems doomed to inevitable destruction.”

(फिल्म की यथाथ जगत् पर ऐसी पकड होती है और साधारण जीवन के नाते इतनी सजीव अभिव्यजना वे कर सकती हैं कि वास्तववादी नाटक भी उनके आगे हलके, मिथ्या और प्रलापहीन जान पड़ेंगे। सत्य यह है कि प्रकृतिवाद रंगमंच पर साथ ही सीमित और अप्रमाणात सा व्यक्त होगा इस मांग से तो रंगमंच अवश्य नाश की ओर अग्रसर जान पड़ता है।)

यह बात निर्विवाद है कि भारत में बोलपट के वर्तमान रूप से ऊबकर जनता अधिक उत्तम नाटक अवश्य देखना चाहती है। और यद्यपि रंगमंच के सभी अच्छे अच्छे अभिनेता-अभिनेत्रियाँ रजत-पट पर चली गई हैं, फिर भी इस दिशा में बहुत कुछ करणीय है, जैसे पृथ्वीराज कपूर और बलराज साहनी ने हिन्दी में, या केशवराव दाते और रागणेशकर-अलतेकर ने मराठी में या अहीन चौधरी और शिशिर भादुरी ने बंगला में कर दिखाया है।

संस्कृत एकांकी के प्रकार

भरत के बाब नाट्य-शास्त्र विषयक ग्रन्थों में 'दशरूप' बहुत महत्व का ग्रन्थ है। इसका कर्ता विष्णुपुत्र धनजय परमार राजा दूसरा वाक्पति मालव-पुत्र (६४७ से ६६५ ईस्वी तक) के समय हुआ। इस दशरूप ग्रन्थ पर 'अवलोक' नाम की एक टीका है। उस टीका का कर्ता अपना नाम विष्णुपुत्र लाभ धनिक बताता है। या तो वह वही धनजय है या उसका भाई है। प्रतापकद्रीय यशोभूषण ग्रन्थ इसी आधार पर लिखा गया है। चन्द्रशेखर के पुत्र विश्वनाथ कविराज ने लिखा हुआ 'साहित्य दर्पण' (१५०० ईस्वी) नाटक के अंगों पर और प्रकाश डालने वाला एक ग्रन्थ है। इन सब ग्रन्थों से प्राचीन एकांकी के विषय में जो जानकारी मिलती है वह इस प्रकार से है।

नाटक के विभाजन को साधारणतया 'अंक' कहते थे। 'सदृक' नाम के उप-रूप में अंक को जवनिकान्तर सजा दी गई है। भरत के अनुसार अंक यह रुढ़ि शब्द है, यानी उसकी उत्पत्ति उसे ज्ञात नहीं थी। दशरूप पर अवलोक टीका का कर्ता कहता है कि अंक शब्द का मूल ग्रन्थ गर्भाशय है और जिसमें पात्रों के मानसिक भाव और अवस्थाएँ व्यक्त होकर उनका अलग अलग रूपों में आविष्करण होता है और सविधानक का विकास होता है उस विकास को अंक कहते हैं। वैसे तो दो अंकों के बीच में जो दीर्घकाल बीतता है उसे सूचित करने वाले अंश को अर्थापक्षेपक कहते हैं और वे पाँच प्रकार के थे—(१) विष्कम्भ, (२) चूलिका, (३) प्रवेशक, (४) अकावतार और (५) अकमुञ्ज। जैसे यूनानी नाटक में 'प्रोलोग' होता था संस्कृत नाटकों में 'अकमुख' या 'अकास्य' होता।

आधुनिक एकांकी के निकट आने वाले संस्कृत नाट्य-प्रकार हैं—व्यायोग, प्रहसन, भाण, वीथी, 'नाटी' या नाटिका, गोष्ठी, सदृक, नाट्य रासक, ग्रन्थान या प्रकाशिका, उल्लाटय, काव्य, प्रेक्षण, श्रीगावित, विलासिका, प्रकरणिका और हल्लीश। इनका विस्तार-वर्णन इस प्रकार है।

व्यायोग

डिम की भाँति व्यायोग भी लौकिक नाट्य-प्रकार है। इसमें के पात्र एक दूसरे को परास्त करते हैं (यानी 'व्यायुज्यते')। इसका कथानक प्रख्यात होता है। कथानक केवल एक दिन के समय में समाप्त होना चाहिये। इसमें युद्ध और कलह

बहुत बड़े प्रमाण पर दिखाये जाते हैं। इसमें स्त्रियों का पार्ट नहीं होता। कौशिकी वृत्ति, गभ और वमर्श दो सधि और हास्य और शृंगार वर्ज्य किये जाते हैं। भरत और साहित्यदर्पणकार के मत से इसमें का नायक राजाघ या देव होता है। दशरूपककार के मत से वह मनुष्य होता है। इसमें एक ही अंक होता है और उसमें की नाबी चैतन्य चन्द्रोदय के समान नेपथ्य के पीछे से पड़ी जाती है। भास के नाटकों में व्यायोग के कई रूप दिखाई देते हैं। साहित्य-दर्पणकार ने 'सौगन्धि काहरण' व्यायोग का उदाहरण दिया है।

प्रहसन

यह भी प्राचीन लौकिक नाटक है। इसका कथानक नाटककार के नित्य व्यवहार में से लिया जाता है। इसमें सदा लुच्चे, बदमाश, भूठे लोगो में प्रचलित कलह, विग्रह, बदमाशी आदि के चित्र मुख्यतः चित्रित किये जाते हैं। पत्तियों में कौशिकी और आरभटी दो वृत्तियाँ वर्ज्य की जाती हैं और सधियों में से मुख और निवहण दो ही सधियों का उपयोग होता है। इसमें का मुख्य रस हास्य है फिर भी इसमें बीच-बीच में लास्यागो और बीभ्यगो का भी प्रयोग करते हैं, प्रहसन के दो प्रकार हैं—शुद्ध और सकीर्ण। दशरूपककार के अनुसार जिसमें बीभ्यग का प्रयोग होता है उसे सकीर्ण प्रहसन कहते हैं। दशरूपककार और साहित्यदर्पणकार ने प्रहसन का विद्वत नाम का एक तीसरा प्रकार भी बताया है। उसमें हीजडे और दासवासी अपनी शृंगार-चेष्टाएँ दिखलाते हैं। प्रसाद ने अपने ध्रुवीचापिनी में इसीलिए हीजडे-बोने आदि पात्र दिखलाये हैं। साहित्यदर्पणकार के अनुसार प्रहसन में सिर्फ एक अंक होना चाहिए और विह्वल और प्रवेशक नहीं होने चाहिए। 'कदपकेलि', शुद्ध प्रहसन का उदाहरण है और 'धूर्त चरित' और 'लटकमेलक' सकीर्ण के।

भाण

भाण भी लौकिक उत्पत्ति वाला नाटक है। इसका कथानक स्वतन्त्र होता है और वृत्ति भारती होती है। कौशिकी इसमें वर्जित है। सधियों में से मुखसधि और निवहणसधि सिर्फ काम में लाते हैं। वीररस इसमें प्रधान होता है। शृंगार कभी-कभी सहयोगी रस की तरह आ सकता है। इस नाटक में एक ही अभिनेता होता है। वह नट विट हाता है। वह अपने कुछ अनुभव अकाशभाषित के रूप में बतलाता है। भाव भूक नाट्य या नृत्य से परिणत है, इस कारण उसमें लास्याग का उपयोग करते हैं। साहित्यदर्पणकार ने 'लीतामधुकर' भाण का उदाहरण दिया है।

वीथी

भाण की तरह ही है। इसमें अलग-अलग रस भाला रूप में एकत्रित किये

जाते हैं। वीथी में कौशिकी वृत्ति का उपयोग होता है ऐसा दशरूपक और साहित्य-दर्पण कहते हैं परन्तु भरत उसमें इस वृत्ति को वर्ज्य मानता है। मुखसन्धि और निर्वहणसन्धि इसमें होती है और सब अर्थ प्रकृतियाँ इसमें आती हैं। मुख्य रस शृंगार होता है। वीथी में दो नट होते हैं। डाक्टर भांडारकर ने प्रकाशित की हुई मालतीमाधव की टीका में किसी विख्यात ग्रन्थकार का आधार देकर जो कहा गया है कि इसमें उत्तम, मध्यम और अधम ऐसे तीन नट होते हैं वह ग्रन्थकार भरत ही है ऐसा कहा गया है। साहित्यदर्पण में वह भरत नहीं अपितु कोई दूसरा ग्रन्थकार है ऐसा ध्वनित किया है। 'मालविका' वीथी का उदाहरण कहा गया है।

नाटिका

भरताचार्य ने 'नाटो' नाम का एक प्रकार बताया है। नाटिका, नाटक और प्रकरण का मिश्रण होता है। इसका कथानक कवि-कल्पित होता है। इसकी वृत्ति कौशिकी है और सन्धियों में से विमर्श का उपयोग इसमें नहीं करते। इसका मुख्य रस शृंगार है। इसका नायक पौराणिक कथा में से लिया हुआ कोई राजा होता है। उसमें की नायिका अन्त पुरवासिनी, नृत्यगीत में अपना समय बिताने वाली राज-कन्या होती है। इसमें एक से अधिक अंक हो सकते हैं। नाटिका का नाम नायिका के नाम पर दिया जाता है, जैसे 'रत्नावली'। बालरामायण में 'नाटिका' का अर्थ 'विदूषकी' दिया गया है।

गोष्ठी

इस एकांकी में हलके दर्जे के नौ या दस पुरुष और पाँच या छ स्त्रियाँ दिखाई देती हैं। इनमें कौशिकी वृत्ति होती है और सन्धियों में से गर्भ और विमर्शवर्ज्य होते हैं। 'रैवतमवनिका' इसका उदाहरण है।

सट्टक

प्राकृत में लिखी हुई इस नाटिका में प्रवेशक और विष्कम्भक नहीं होते। इसमें के अंक को अंक न कहकर जवनिकान्तर कहते हैं ओटक की तरह से सट्टक भी एक प्रकार का नृत्य है। राजशेखर की 'कर्पूरमञ्जरी' इसका उदाहरण है।

नाट्य-रासक

नाट्य-रासक बहुता ललितस्थितिपूर्ण एकांकी है। इसमें नायक उदात्त और उपनायक पीठमर्द होता है। नायिका वासकीसज्जा होती है। मुख्य रस हास्य और बीच में शृंगार भी मिला दिया जाता है। अलग-अलग लास्यांगो का भी इसमें उपयोग किया जाता है। मुख और निर्वहणसन्धियुक्त सट्टक को नर्मवती, और इन दोनों के साथ साथ गर्भ और विमर्श सन्धियुक्त नाटिका को 'विलासवती' कहते हैं। यह एक प्रकार का मूकनाट्य और मूकनृत्य होता है।

प्रस्थान

प्रस्थान या प्रस्थानक द्वयकी होता है। इसमें के पात्र दासदासी होते हैं और इसमें एक प्रकार के ताल, छंद और विनोद होते हैं। भारती और कौशिकी दोनों वृत्तियों का उपयोग करते हैं। बहुत सी मदिरा पीने के कारण नाटक में गुनाह कबूलवा लिया जाता है। 'शृंगारतिलक' इसका उदाहरण है। टेंगोर ने इसे ही 'प्रकाशिका' कहा है।

उल्लास्य

इस एकाकी का कथानक पुराणेतिहास से लिया जाता है। नायक उदात्त होता है। शिल्पक के विविध अंक उसमें प्रविष्ट किये जाते हैं। हास्य, शृंगार और करुण रस प्रधान हैं। उल्लास्य में युद्ध और अग्रगोतो का बड़ा उपयोग होता है। कथानक सम्बन्धी सवाद पदों के पीछे होते हैं। 'देवी महादेव' इस प्रकार के नाटक का उदाहरण है।

काव्य

काव्य में भी एक अंक और बहुत सा हँसने का मसाला होता है। आरभटी वृत्तिवज्य होती है। अलग अलग तरह के गीत जैसे खडमात्रा, द्विपदिका और यानतिसिका उपयोग किया जाता है। इसमें एक सुन्दरी चोखा आती है और बहुत से शृंगारपूर्ण भाषण होते हैं। 'यादचम्युदय' इसका उदाहरण कहा गया है। अवलोकी टीका के अनुसार भी एक तरह का मूक नृत्य था।

प्रेरणा

इस एकाकी का नायक हीन जाति का होता है। नाटक में युद्ध और जोधपूर्ण भाषण होते हैं। चिक्कभक, प्रवेशक और सूत्रधार नहीं होते। नावी और प्ररोचना पदों के पीछे से नहीं जाती हैं। इसमें सब वृत्तियों का उपयोग हो सकता है। 'बाली-वध' इसका उदाहरण है।

श्रीगदित

आख्यायिका पर आधारित यह एकाकी है। वृत्ति भारती है। इसमें 'श्री' शब्द बार-बार आता है इसलिए इसे श्रीगदित कहते हैं। 'सुभद्राहरण' इसका एक मात्र उदाहरण है।

विल्लासिका

मुख-प्रतिमुख, निर्वहण सन्धियों वाला यह एकाकी है। शृंगार इसका प्रधान रस है। इसमें दस लास्यागो का उपयोग होता है। इसमें का कार्य बहुत थोड़ा, मगर दिखावा या ठाठ (डेकॉर) बड़ा भारी होता है। हीन जाति का नायक, विद्वेषक, विट और पीठमर्द इसमें काम करते हैं। कुछ लोग इस नाटक प्रकार को 'लासिका' कहते

है। और कोई 'दुर्मलिका'। कोई उदाहरण नहीं दिया गया है।

प्रकरणिका

यह नाटिका का ही रूप है। परन्तु इसके नायक और नायिका सार्थवाह वर्ग के होते हैं।

हल्लीश

इस एकांकी में कंशिकी वृत्ति और प्रथम और अन्तिम सन्धि होती है। एक पुरुष और आठ दस स्त्रियाँ इसमें होती हैं। इसकी भाषा ऊँची और रचना गीत-नृत्य प्रधान होती है। 'केलि खेतक' नामक नाटक इसका उदाहरण है।

इस प्राचीन परम्परा की तुलना यूनानी नाटक से करनी उचित होगी।

हिन्दी में नाटकों की प्रगति

प्रगति परम्परा से कटकर, अलग, स्वतन्त्र नहीं होती। अतः सक्षेप में देखें कि हिन्दी नाटक के पूर्व की भारतीय पारस्परिक सांस्कृतिक धरोहर क्या थी, और उस मूल उत्सव से हिन्दी की नाट्यधारा कैसे-कैसे प्रभाव ग्रहण कर आगे बढ़ी और बढ़ती आ रही है। सक्षेप में उसका अतीत, उसका मध्ययुगीन विकास, वर्तमान तथा भविष्य वहाँ विचारणीय है।

संस्कृत परम्परा

नाटक की उत्पत्ति चाहे 'रूपारोपात्त रूपकम्' इस अनुकरण की शिशुवृत्ति में मान, चाहे 'मे पोल' नृत्य और इन्द्रध्वज उत्सव की समानता में, यह निश्चित है सामाजिक मन की मनोरंजनप्रियता में नाटक का मूल अवश्य है। डॉ० कीथ क्रान्तु-परिवर्तन के उत्सव को नाटको का मूल मानते हैं तो प्रो० हिलेरी तथा कोनो भारतीय लौकिक नृत्यों को। पिशेल के अनुसार कठपुतली का नाच और डॉ० ल्यूड्स के अनुसार छायानाटक नाट्य-स्त्रोत है। वह जो हो, अनुश्रुति के अनुसार चारों वेदों से पाठ्य, गीत, अभिनय और रस लेकर नाट्यधारा जो चली, उसने अनेक रूप ग्रहण किये। भारतीय तथा यूनानी नाट्य-प्रकारों में भी बड़ी समानता है, जैसे प्रकरण और 'रोमांस'; भाग और 'कॉमेडी ऑफ स्टेयर', डिम और ट्रैजेडी ऑफ सुपरनैचुरल, बीथी और बर्लस्क आदि। भरत मुनि के अनुसार नाटक को बहुत बँधी बँधाई सीमाओं में चलना पड़ता था। नायक चार खानों में बाँटे गये थे—उदात्त, ललित, शान्त, उद्धत तो नायिकाओं के वय, स्वभाव, स्थिति के अनुसार सँकड़ो भेद थे। वृत्तियाँ भी निश्चित थी—केशिकी, सात्वती, आर्भटी और भारती। उनमें भी फिर 'टेकनीक' के बंधन थे। शृंगार हो तो फिर नर्म, नर्मस्फूर्ज, नर्मस्फोट या नर्मगम ही हो, इत्यादि इत्यादि। यहाँ तक कि रगमच की रचना और अभिनय, हावभाव होना आदि के विषय में भी बड़े कड़े नियम थे। तात्पर्य यह कि हमारे यहाँ मंच का टेकनीक हर्षकाल तक बहुत विकसित और पराकोटि तक पहुँच चुका था। परन्तु फिर सहसा मुस्लिम आक्रमण के बाद छ-सात सदियों रगभूमि सुप्राधीना में पहुँच जाती है, या कहें वह ग्रामों में रामलीला आदि रूपों में निखर जाती है। उस आघात के बाद अंग्रेजों का आना हमारे नाटक की आत्मा पर दूसरा आघात था। इस आघात से हमने बहुत-कुछ सीखा भी—उदाहरणार्थ समस्यामूलक द्वांसन पद्धति के नाटक और एकाकी बिलकुल नई-सी वेन हैं।

बंगला रंगभूमि का प्रभाव

अन्य ज्ञात सचो का विकास हिन्दी से पूर्व हुआ। १७५७ में कलकत्ता थियेटर बना, १७६५ में एक रूसी अभिनेता हिरोसिम लेबडेफ्ट का देशी रंगमंच प्रख्यात था। दो लाख रुपये का फंड जमा करके श्यामबाजार में नवीनचन्द्र बसु के मकान पर 'विद्या-सुन्दर' नाटक खेला गया। रामनारायण तर्करत्न और साइकेल मधुसूदनदत्त के कई नाटक बहुत ख्याति प्राप्त कर रहे थे। 'एक की बोलें सभ्यता', 'शर्मिष्ठा', 'पद्मावती' आदि। गिरीशचन्द्र घोष जैसे अभिनेता नाटककार के आगमन से १८७२ से जातीय नाट्यग्रह की स्थापना हुई और 'नीलदर्पण', जैसे राजनीतिक नाटक दिखाय जाते लगे। शेक्सपीयर के किंग लीयर से प्रभावित द्विजेंद्रलाल राय का 'शाहजहाँ' बहुख्यात हुआ। डी० एल० राय की १४ शोकांतिकाओं और ६ सुखांतों में से प्रथम प्रकार का हिन्दी नाटको पर गहरा प्रभाव पड़ा। यह प्रभाव बहुत अच्छा न था। श्री लक्ष्मीनारायण मिश्र ने 'मुक्ति का रहस्य' नाटक की भूमिका में स्पष्टतः लिखा है, कला की चरम सोमा कल्पना के साथ नहीं, जीवन के साथ है। मैंने पुरानी परिपाटी को छोड़ने का प्रयत्न किया है। पुरानी परिपाटी से मेरा मतलब, डी० एल० राय की नाट्य-परिपाटी से है—जिसका प्रभाव हमारे नाटको पर बहुत बुरा पड़ा है। आगे डी० एल० राय के दुर्गादास से गुलनार-दुर्गादास का सवाद उद्धृत कर जैसे शरद ने उपन्यास में वैसे राय ने नाटको में मृत्यु-पूजा (नेक्रोफेली) की अस्वस्थ प्रणाली कैसे चला दी यह स्पष्ट किया है। डी० एल० राय के पद्मावती रवीन्द्र की वात्सीकी, चित्रा आदि काव्यमयी नाटिकाओं का प्रभाव हमारे यहाँ की पद्य नाटिकाओं तथा उदयशकर भट्ट के 'मत्स्यगंधा', 'राधा', आदि पर लक्षित है। उनसे आगे के और आधुनिक बंगला नाटको का प्रभाव हिन्दी बोलपटों पर छनकर आया है।

मराठी रंगमंच

वैसे विष्णुदास भावे का पहला नाटक १८४३ में खेला गया है। आगे किलिस्कर नामक अभिनेता-नाटककार ने १८७५ से ८५ तक मराठी रंगभूमि को समृद्ध किया। देवल ने १८८५-९५ तक समाज सुधार के 'शारदा' जैसे नाटक लिखकर तथा कोल्हटकर ने १८९५ से १९०५ तक उसमें अधिक साहित्यिकता उँडेलकर मराठी नाट्यसाहित्य को उन्नत किया। खाडिलकर ने अगले दशक में राजनीतिक शाश्वत वाले पौराणिक आख्यान चुनकर—जिनमें से 'कीचक वध' तो जन्त भी हुआ—तथा गडकरी ने उसमें भाषा सौन्दर्य तथा पारसी थियेट्रिकल कपनियों वाली भडकीली नाट्य-प्रसंगात्मकता लाकर केवल पाँच नाटको से इधर कीर्ति ग्रहण की। वरकर ने आधुनिक समस्याएँ जैसे बहेज, मजदूर-मालिक, सत्याग्रह, मिशनरी आदि उठाकर यद्यपि हल उतना अच्छा प्रस्तुत नहीं किया परन्तु कोल्हटकर की वाली साहित्यिक ऊँचाई से

नाटक की गंगा को यथार्थवाद की भूमि पर उतारा। सन् १९३५ तक यही वशा रही, तब आचार्य अत्रे धूमकेतु की भाँति रंगमंच के आकाश में आये और अपने नौ दस नाटकों द्वारा उन्होंने नाट्यक्षेत्र को प्रदीप्त कर दिया। रंगमंच के विशाल ग्रांडस्वर को उन्होंने इत्सन की भाँति फेंक दिया, नई नई अब तक अद्वैत समस्याओं को उन्होंने छुआ—प्रौढ़ कुमारिका, कुमारी माता आदि। एक ओर हास्य का गल्लड़ फटारा और व्यंग्य की शृङ्खला चोट साथ में रहने से वे बहुत लोकप्रिय रहे। परन्तु धीरे धीरे उन्होंने जिस स्त्री स्वातन्त्र्य का झंडा ऊँचा किया था वह आय-स्त्रीत्व के प्राचीन आवेशों की ओर झुکنे लगा। नाटक की प्रगति अवकट हुई। रागणेश्वर, वर्तक, मायव मनोहर आदि कई नवीन प्रयोगशील नाटककार उसे पुनः युग के साथ चलाने में प्रयत्नशील हैं। मराठी नाटकों का हिन्दी पर प्रभाव नहीं के बराबर पड़ा क्योंकि सिवा केलकर के 'कृष्णार्जुन युद्ध' के हिन्दी में मराठी आधुनिक नाटकों के अनुवाद नहीं के बराबर हुए हैं। मराठी मंच का प्रभाव हिन्दी पर बोलपट के द्वारा अप्रत्यक्ष रूप से आया। इधर दो-तीन मराठी नाटकों के हिन्दी अनुवाद हुए हैं, जैसे जुआ (मुक्ताबाई दीक्षित) भाभी, (रागणेश्वर) एव भूमिकन्या सीता (मामा वरेरकर)।

हिन्दी

हिन्दी नाटकों का विकास १९०० विक्रमी से पूर्व पूर्व-भारतेन्दु काल, १९०१ से १९५० भारतेन्दु काल तथा वर्तमान काल में साहित्यिक धारा तथा केवल रंगमंच के नाटक, (जैसे कि प्रो० रामकुमार वर्मा ने अपने साहित्य-समालोचना में 'रंगमंच' अध्याय में विभाजन किया है) ये दो धाराएँ तथा एकाकी यह तीसरी उपशाखा—इस प्रकार से किया जाता है। हिन्दी का पहला नाटककार, बनारसीदास के १६९३ में लिखे समयसार से आरम्भ मानें फिर भी भारतेन्दु काल तक अधिकांश नाटक केवल अनुवाद पर ही चलते थे। अनुवाद भी संस्कृत नाटकों के अधिक होते थे तथा 'प्रबोध-चन्द्रोदय', 'शकुन्तला' आदि। भारतेन्दु काल में बंगला नाटकों के अनुवाद हुए, मंच की सामाजिक उपयोगिता बढ़ी। स्वयं भारतेन्दु ने 'भारत दुर्दशा', 'केलि कौतुकरूपम्' आदि नाटकों द्वारा खासे व्यंग्य किये। 'अधेर नगरी' में चूरनवालों के नाटकों में भारतेन्दु कहते हैं—

'चूरन नाटक वाले खाते। इसकी नकल पचाकर लाते।' और 'केलि कौतुकरूपम्' में कहते हैं—'जिसमें बड़े बड़े लोगो की बड़ी-बड़ी लीलाएँ विशेषतः नगर-निवासियों के गुप्त चरित्र दिखलाए गये हैं।' श्रीनिवासदास, राधाचरण गोस्वामी, तोताराम, प्रतापनारायण मिश्र, राधाकृष्णदास आदि के नाटक लोक-जीवन से अधिक निकट होते थे। बाद के साहित्यिक नाटकों वाली भाषा की बनावट उनमें नहीं आ पाई थी। डा० रामबिलास शर्मा के 'भारतेन्दु-युग' में इसका विस्तृत विवेचन है।

अब नाटक की धारा साहित्यिक अधिक बनने लगी। रंगमंच पारसी थियेट्रिकल कम्पनी से हथिया लिया और राधेश्याम की 'मशरिक की हूर' उस पर चमकने लगी। यहाँ तक कि इन्दौर के साहित्य सम्मेलन में प० रामचन्द्र शुक्ल ने भाषण दिया उसमें नाटककारों में हथ, जेबा, बेताब, शबाब, आनन्द प्रसाद कपूर आदि के नाम उन्होंने गिनाये हैं (चिन्तामणि, दूसरा भाग, पृ० २५५)। साहित्यिक धारा में प्रायः प्रत्येक कवि ने नाटक लिखना अपनी कर्तव्य मान लिया। (१) हरिश्चन्द्र—हविमणी परिणय, प्रद्युम्न विजय काव्यायोग, (२) मथिलीशरण गुप्त—चन्द्रहास, (३) पत—ज्योत्स्ना, (४) प्रेमी—रक्षाबन्धन आदि कई नाटक, (५) मिलिन्द—प्रताप प्रतिज्ञा, (६) माखनलाल चतुर्वेदी—कृष्णार्जुनयुद्ध आदि आदि। प्रसाद जी ने तो ४ ऐतिहासिक, ३ पौराणिक, २ भावात्मक ऐसे १३ नाटक लिखे, जिसमें एक और स्कन्दगुप्त जैसे 'क्लासिकल' लम्बे नाटक हैं तो दूसरी ओर 'एक घूंट' जैसे एकाकी-प्राय भी। अब अंग्रेजी से अनुवाद शुरू हुए और प्रेमचन्द ने गैलसवर्दी के जस्टिस, स्ट्राइक, सिल्वरबास के लक्ष्मीनारायण मिश्र ने इवान के और अन्य व्यक्तियों ने गेटे, शॉ, टॉसी, योबेव आदि के अनुवाद शुरू किये। एकाकी बढ़ने लगे। उग्र, लक्ष्मीनारायण मिश्र, सेठ गोविन्ददास और उदयशंकर भट्ट ने पुनः साहित्यिक शैली के नाटकों को समाज की विचारधारा से मिलाने का प्रयत्न किया। उग्र की छलछलाती भाषा, लक्ष्मीनारायण मिश्र का रुढ़िवाद, सेठ गोविन्ददास की अपनी कला के प्रति सतर्क परिश्रम प्रचुरता तथा उदयशंकर भट्ट की काव्यात्मकता आदि गुण मिलाकर अभी कोई एक उत्तम नाटककार हिन्दी में आना बाकी है।

एकाकी के क्षेत्र में रामकुमार वर्मा, भगवतीचरण वर्मा, भुवनेश्वरप्रसाद, उपेन्द्र नाथ 'अक्षक', जगदीशचन्द्र माथुर और अन्य कई लेखकों ने कम-अधिक प्रमाण में ख्याति पाई। नाटकों में सामाजिक यथार्थवाद से भी अधिक समस्यामूलकता आने लगी। भुवनेश्वर ने 'कारवाँ' के प्रवेश में लिखा है—'स्टेज जीवन के लिए एक चुनौती है, इसी प्रकार कि प्रत्येक कला जीवन के विरुद्ध एक विकल विद्रोह है। भावुकता कलाकार के लिए विष है और हिन्दी कलाकार का भोजन। एक समस्या का सुलभाना कई समस्याओं का सृजन करता है।** जनता यथार्थवाद से चिड़ती नहीं है वरन् भय खाती है। यथार्थवाद और आदशवाद का अंतर पाठक के भस्मिक में होता है, लेखक के नहीं। डॉ० रामकुमार ने परम्पराओं का निर्वाह एकाकी की सीमा में अचछा किया है परन्तु वे उसमें नवीन जीवन फूँक न सके। एकाकी अब शिक्षालयों में उत्सव-प्रसंगों में खेले तो जाने लगे हैं परन्तु 'जन नाट्य सघ' ने जैसे सशक्त राजनैतिक पंचार और सांस्कृतिक पुनरुत्थान का काय हाथ में लिया है, उसे उत्तम हिन्दी एकाकियों की आवश्यकता है। रेडियो वाले भी रेडियो-लिया फीचरों के लिए नये हिन्दी नाटककारों की

अधिक उत्तमोत्तम रचनाएँ चाहते हैं। यो, हिन्दी नाटक और मंच का भविष्य उज्ज्वल है। परन्तु नाटककारों को अधिक प्रगति प्राप्त करने की आवश्यकता है।

संक्षेप में, हिन्दी-नाटक-प्रगति के लिए निम्न मार्गें तात्कालिक हैं—

(१) एक अखिल भारतीय हिन्दी रंगमंच की स्थापना। जिसकी शाखाएँ बम्बई, दिल्ली, प्रयाग, लखनऊ आदि में हों, जिस पर 'एमेच्योर' अपटु तथा पटु दोनों प्रकार के अभिनेताओं द्वारा नये नाटक खेले जायें।

(२) अभिनेताओं की शिक्षा के लिए नाट्य-शास्त्र-शिक्षा-केन्द्र खोले जायें।

(३) नाटककारों से सामयिक समस्याओं पर, सुरुचिपूर्ण नाटक लिखवाये जायें।

(४) अन्य प्रान्तीय नाटककारों और मंचों से सहयोग स्थापित किया जाय।

(५) नाट्यकला को सदाक पटों के आक्रमण से बचाया जाय।

भारतेन्दु के नाटकों में सामाजिक परिकल्पना

‘इतिवृत्त हि नाट्यस्य शरीर परिकल्पितम्’ (भरत—नाट्यशास्त्र १६—१)

‘देशर इज बीहाइड माय प्लेज ए थाट-आउट सीशियाँलॉजी ह्विच मेक्स देम फण्डामेंटली अनलइक बोज बाई श्रॉथर्स टु हूम नॉलेज ऑफ सोसायटी मीन्स दट पीज शुड नाट बी ईटन विद ए नाइफ ।’

—जार्ज बर्नार्ड शॉ—सिक्स्टीन सेल्फ स्केचेज; पृ० १०१

नाटककार सामाजिक परिस्थितियों से किस प्रकार प्रभावित होता है, यह नाटककार से अधिक आलोचक का विषय है। नाटककार का प्रथम सर्वश्रेष्ठ आलोचक उसका पाठक, प्रेक्षक अथवा श्रोतृसमुदाय है। इस प्रकार से साहित्य यदि जीवन की आलोचना हो, तो नाटक आलोचना की आलोचना है।

नाटक में कथावस्तु पौराणिक, ऐतिहासिक अथवा काल्पनिक होती है। सामाजिक परिकल्पना तीनों में अपने-अपने ढंग से की जाती है। यथाश्रवादी नाटकों में भी यथार्थ नाटककार के मनोलोक से छनकर ही चित्रित होता है। अतः किसी भी नाटककार की सामाजिक परिकल्पना के सम्बन्ध में विचार करते समय, तत्कालीन समाज-वशा, सामाजिक रुढ़ियाँ और मान्यताएँ, और उनके प्रति नाटककार की मानसिक प्रतिक्रिया और उनकी अभिव्यजना के पश्चात् पाठक-दर्शक-श्रोता की प्रतिक्रिया का अध्ययन उपयोगी होगा।

भारतेन्दु अपने नाटकों की रचना सोद्देश्य करते थे, यह ‘नाटक’ अथवा दृश्य-काव्य नामक सवत् १९४० में लिखे निबन्ध में वे स्पष्टतः लिखते हैं—

‘अथ नवीन भेद’ के अन्तर्गत (१) समाज सत्कार नाटकों में देश की कुरीतियों का विखलाना मुख्य फलव्य कर्म है। यथा शिक्षा की उन्नति, विवाह सम्बन्धी कुरीति-निवारण अथवा धर्म सम्बन्धी अन्याय विषयों में सशोधन आदि। किसी प्राचीन कथा-भाग का इस बुद्धि से सगठन कि देश की उससे कुछ उन्नति हो, इसी प्रकार के अन्तर्गत है।

—भारतेन्दु नाटकावली, भाग २०, पृ० ४३०

और आगे चलकर उसी निबन्ध में ‘अन्य स्फुट विषय’ के अन्तर्गत—(२) ‘नाटक के परिणाम से दर्शक और पाठक कोई उत्तम शिक्षा अवश्य पावे।’

—पृ० ४६०

भारतेन्दु तत्कालीन समाज की रुढ़िवादिता और नाटक के हीन रूप से-

क्षुब्ध थे। आजकल फिल्मों में कालिदास, मेघदूत, कादम्बरी के भ्रष्ट चित्रण (तथा अभिनीत होने वाले भद्दे अनुवाद रूपांतर) के प्रति इतने शर्ष पूर्व उन्होंने उसी 'नाटक' प्रबन्ध में लिखी आलोचना कितनी खरी उतरती है—

काशी में पारसी नाटक वालों ने नाचघर में शकुन्तला नाटक खेला और उसमें धीरोदात्त नायक दुष्यन्त खेमटेवालियों की तरह कमर पर हाथ रखकर भटक-भटककर नाचने और 'पतरी कमर बल खाय' यह गाने लगा तो डाक्टर बिबो, बाबू प्रमदादास मित्र प्रभृति विद्वान् यह कहकर उठ आये कि अब देखा नहीं जाता। ये लोग कालिदास के गले पर छुरी फेर रहे हैं। यही दशा बुरे अनुवादों की होती है।

—भा० ना०, भाग २, पृ० ४८० ४८१

प्रस्तुत लेख में भारतेन्दु के मौलिक नाटकों की ही चर्चा की जायगी। वैसे अनुवादार्थ जो नाटक उन्होंने चुने, उनके चुनाव में यही सोद्देश्यता वे अवश्य ध्यान में रखते थे, और अनुवाद में रूपांतर करते समय वे तत्कालीन समाज स्थिति पर व्यंग किये बिना नहीं छोड़ते थे। उदाहरणार्थ शेषसपीयर के 'मर्चेंट ऑफ वेनिस' के अनुवाद 'दुर्लभ बन्धु' में जैनी शैलाक्ष के मुंह से आर्य और जैनी की तुलना कराते हैं—

"तो फिर जो तुम हम पर अत्याचार करोगे तो क्या हम बदला न लगे? यदि हम लोग बातों में तुम्हारे सदृश हैं तो इस बात में भी तुम्हारे तुल्य होंगे।" (वही; पृ० २२८) तथा "आप लोगों के पास कितने मौल लिये हुए दास और दासियाँ उपस्थित हैं, जिन्हें आप गधों, कुत्तों और खच्चरों की भाँति तुच्छ अवस्था में रखकर उनसे सेवा कराते हैं।"

—पृ० ३७

अनुवाद भी नाटककार किसी हेतु से ही तो करता है। भारतेन्दु के समय के समाज का दम्भ विस्फोट भिन्न भिन्न प्रकार से करना चाहते थे।

'कलि कौतुकाव्यम्' शीर्षक में कहा गया है—'नाटक जिसमें बड़े-बड़े लोगों की बड़ी बड़ी लीलायें विशेषतः नगर निवासियों के गुप्त चरित्र दिखलाये गए हैं।' उनके मौलिक नाटक दस माने जाते हैं, जिनका विषयानुसार विभाजन सम्भवतः यों किया जा सकता है। एक अप्राप्य 'प्रवास' तथा अधूरा 'सती-प्रताप' छोड़ दें, तो बचे आठ नाटकों में से क्या-वस्तु के आधार के अनुसार निम्नलिखित—

पौराणिक—'सत्य हरिश्चन्द्र',

ऐतिहासिक—'विषयविषयमौषधम्', 'नील देवी';

सामाजिक—'भारत दुर्दशा', 'अन्धेर नगरी', 'प्रेमजोगिनी', 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति', और

कारूपनिक—'चन्द्रावली' ('विद्यासुन्दर' पर बँगला नाटक की छाया होने से छोड़ दें)।

‘सत्य हरिश्चन्द्र’ उनका सर्वश्रेष्ठ मौलिक नाटक है । क्षेमीश्वर का ‘चण्ड कौशिक’ तथा रामचन्द्र का ‘सत्य हरिश्चन्द्र’ मूलाधार होन पर भी हरिश्चन्द्र ने इसमें अपनी मौलिकता दिखलाई है । इस नाटक में भी यत्र तत्र तत्कालीन समाज पर छोटें आ ही गये हैं । यथा भारतेन्दु ग्रन्थावली पृ० २८५ पर पात्र हरिश्चन्द्र कहता है—

“अरे सुनो भाई रोठ, साहूकार, महाजन, ठूकानदारो, हम किसी कारण से अपने को पाच हजार मोहर पर बेचते हैं, किसी को लेना हो तो लो । देखो, कोई दिन था, जब मनुष्य विक्रय को अनुचित जानकर हम दूसरों को ढण्ड देते थे, पर आज वही कम हम आप करते हैं ।”

और पृ० २८७ पर उपाध्याय और बटुक का संवाद—

उपा०—क्यों रे कोण्डन्य, सच ही दासी बिकती है ?

बटुक—हाँ गुरु जी, क्या मैं भूठ कहूँगा ? आप ही देख लीजियेगा ।

उपा०—तो चल, आगे आगे भीड़ हटाता चल । देख, धारा प्रवाह की भाँति कैसे सज्र कामकाजी लोग इधर से उधर फिर रहे हैं, भीड़ के मारे पैर धरने को जगह नहीं है, और मारे कोलाहल के कान नहीं दिया जाता ।

बटुक—हटो भाई, हटो, गुरु जी, यह जहाँ भीड़ लगी है वही होगी ।

उपा०—अरे ! यही दासी बिकती है ?

भारतेन्दु हरिश्चन्द्रकालीन काशी के कुछ और अच्छे चित्र—यथार्थवादी चित्र—मिलते हैं ‘प्रेमजोगिनी’ में, जो उनका एक ऐसा नाटक है कि जिसे हिन्दी नाटकों में यथार्थवादी परम्परा का प्रथम कहकर आदरपूर्वक याद किया जा सकता है । ‘प्रेमजोगिनी’ में धनदास और बनितादास, ‘पछियों’ की तलाश में निकले हैं और वे बातें करते हैं—

बनिता—अरे भाई गोसाइयन पर तो ससुरी सब आप भलाई पड़थी पवित्र होवें के वास्त, हमका पहुँच पावे ।

धन—गुरु, इन सबन का भाग बड़ा तेज है, मालो लूटें मेहरखौ लूटें ।

बनिता—कुछ कहें की बात नहीं है । भाई मन्दिर में रह से स्वर्ग में । रहे खाये के, अच्छा पहिर के परसादी महाराज कहौ गाढा तो पहिरवै न करिये, मलमल नागपुरी ढाँके पहिरिये, अतरे फुल्ले केसर परसादी बीडा चाभो, सब से सेबकी ल्यो, ऊपर से ऊ बात का सुख अलगे है ।”

पण्डे पुजारियों के पाखण्ड, भारतेन्दु के नाटकों का प्रधान व्यंग लक्ष्य रहा है । उन्होंने यद्यपि कभी कभी सुधारवाद का भी समर्थन किया है, यथा श्री गोस्वामी राधाचरण जी को लिखे एक पत्र में वे कहते हैं—

“आज के भारतेन्दु में प्रथम पत्र आर्यसमाजियों के विषय में जो है, उसमें

मेरी युद्धि म यह बात आती है कि ब्राह्मणों को एक ही बेर छोड़ देने की अपेक्षा सुधारना उत्तम है ।”

—भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ब्रज तनदास पृ० ३२६

और उन्होंने लिखा है—

राफि विलायत गमन कूपमण्डूक बनायो ।

गौरन का ससग छुटाइ प्रचार घटायो ॥

बहु देवी देवतान भूत प्रेतादि पुजाई ।

ईश्वर सो राज विगुप्त कि य हिन्दुन धवरार्द ॥

भारतेन्दु ने एक व्याख्यान म कहा था—

“कोई धम की आड में, कोई देस की बाल की आड म, कोई सुख की आड में छिपे है । उन चोरो को वहाँ यहाँ से पकड़ पकड़कर लाओ । उनको बाँध-बाँधकर कैद करो ।”

भारतेन्दु समाज सुधार चाहते थे । परन्तु कुछ आलोचक उन्हें क्रान्तिकारी सिद्ध करने के आवेश में भारतेन्दु के लेखकों म जो उन्होंने नहीं भी लिखा है, उसे खोज निकालते हैं । यह भारतेन्दु के नाट्य लेखन पर ऐसा भाष्य हुआ कि जिसमें भारतेन्दु को अपनी इच्छानुसार ढाल लिया गया हो । कुछ विद्वानों ने भारतेन्दु को ‘शास्वतवादी’ सिद्ध करने का जैसा हास्यास्पद प्रयत्न किया है, वैसे ही कुछ उन्हें उग्र क्रान्तिवादी सिद्ध करने का व्यर्थ यत्न करते हैं । भारतेन्दु का यथार्थ मूल्यांकन करते समय यह ध्यान में रखना चाहिए कि उन्होंने तत्कालीन राजनैतिक सामाजिक यथाथ का चित्रण करते हुए लोकचेतना तथा जन-जागृति की नींव रखी । सच्चा कलाकार उस विशेष का जब ‘माइक्रोफोन’ नहीं होता, वह अपने समाज की जिह्वा होता है, उस समाज-स्थिति का उद्गाता और पथ-निर्देशक ।

आधुनिक नाटकों में सामाजिक प्रयार्थ के सोद्देश्य चित्रण के सम्बन्ध में से दो उद्धरण देना चाहता हूँ । इम्सन ने स्वयं लिखा है—

“ऑल दैट वी लिब्ड ऑन अपटिल नाउ हैज बीन दी रेम्नेन्ड्स ऑफ दि रिन्थोल्डूशनरी डिशेज ऑफ वि लास्ट सेंचुरी, ऐंड वी हेंव बीन लौग एनफ चिंविग दीज ओवर एण्ड ओवर अगेन । ओवर आइडियाज डिमाण्ड ए न्यू इटरप्रेटेशन देअर इज ओन्ली वन थिंग दैट अवेट्स—टू रेबोल्यूशनाइज पीपुल्स माइण्ड्स ।”

(अर्थात्—अब तक जिस पर हम जीते आये, वे गत शताब्दी के क्रान्तिकारी खाद्य के खण्डमात्र थे, और हम उन्हीं का चर्चिग वर्णन, पिष्टपेषण करते रहे । अब हमारे विचारों में एक नया आशय और एक नया भाष्य अपेक्षित है एक ही कार्य उपयोगी होगा—जनता के मन को क्रान्तिपूर्ण बनाना ।)

जनता के मन में क्रान्ति बीजों का वपन केवल ध्वंसवादी-नकारात्मक प्रगति-

वादी आलोचक कहते हैं, वैसा सस्ता काम नहीं है। जन शिक्षा की भी उसमें अपेक्षा है। ऐसे आलोचकों को उन्हीं के समानधर्मा अलेक्जेंडर एफादायेव के 'हमारी यथाय-चाद की ओर राह' (अथर रोड टू रियलिज्म) लेख के अंश को सुनाना चाहता हूँ—

“ह्लाट इज सोशलिस्ट रियलिज्म ?—सोशलिस्ट रियलिज्म इज दि एविलिटी टू प्रेजेंट लाइफ इन इट्स डवलपमेंट, दि एविलिटी टू डिमर्न एण्ड रीपीदि टूय इन लाफ्स टु-ड दि सीड्स ऑफ ट्मॉरो ।” अर्थात्—“समाजवादी यथायवाद क्या है ? —समाजवादी यथायवाद का अर्थ है, जीवन को उसके विकास में व्यक्त करने की क्षमता, जीवन के 'आज' में जो आगामी 'कल' के बीज मौजूद हैं, उन्हें परखना और उनका सत्य व्यक्त करने की क्षमता ।”

प्रगतिवादी आलोचकों का एक दल निर्रे विनाश पक्ष का भरव-घोष करता है, वह विकास पक्ष को देखना ही नहीं चाहता।

भारतेन्दु के समय भारत में समाजवाद था, न प्रगतिवाद। परन्तु अपनी अद्भुत व्यंग-शक्ति, पैनी समाज-विश्लेषण-वृष्टि से सामाजिक यथार्थ के चित्रण में उन्होंने वह चमत्कार दिखलाया है कि हम उनकी उस देन के अभी भी ऋणी हैं। कुछ उदाहरणों से यह बात स्पष्ट होगी, जो कि उनके नाटकों से यहाँ चुनकर दिये जा रहे हैं—

(१) 'भारतेन्दु-नाटकावली' से—'विद्यासुन्दर' में—

धूमकेतु—क्यों रे तुम लोगो ने क्या नाब कर रक्खा है ?

हीरा मालिन—बोहाई कोतवाल की, यह सब जो चाहते हैं गाली देते हैं, हाथ इस राज्य में स्त्रियों का ऐसा अपमान ! महाराज धूमकेतु आप तो पण्डित हैं, आप इसका विचार क्यों नहीं करते ?

प्रथम चौकीदार—महाराज ! यही राई सब कुकर्म की जड़ है और तिस पर ऐसी बाते बनाती है।

हीरा मालिन—एक में ही दुष्कर्म करती हूँ और तुम साधु हो। देखो कोतवाल, हम तो कुछ नहीं करते, और तुम सब हमारी प्रतिष्ठा बिगाड़ते हो।

धू० के०—(हँसकर) हाँ, हाँ ! मैं तेरी सब प्रतिष्ठा समझता हूँ, पर यहाँ से क्या ? सब लोग महाराज के पास चलें, जो वह चाहेंगे सो करेंगे।

हीरा मालिन—अरे कोतवाल बाबा, इस बुढ़िया को क्यों पकड़े लिये जाते हो, बुढ़िया के मारने से क्या लाभ होगा, मुझे अपने बाप की सौगन्ध जो मैं कुछ जानती हूँ, भगवान् साक्षी है कि मैं किसी पाप में रही हूँ। (पृ० २१)

(२) 'वैदिकी हिंसा हिंसा न भवति' से—

राजा—आइये गण्डकीवास जी।

पुरोहित—गण्डकीदास जी हमारे बड़े मित्र हैं। यह श्रौर वंशजों की तरह जजाल में नहीं फँसे हैं। यह आनन्द से ससार का सुख भोग करते हैं।

गण्डकीदास—(धीरे से पुरोहित से) अजी, इस सभा में हमारी प्रतिष्ठा मत बिगाड़ो। वह तो एकान्त की बात है।

पुरोहित—वाह जी इसमें चोरी की कोनसी बात है ?

गण्डकीदास—(धीरे से) यहाँ वह वंशज और शव बैठे हैं।

पुरोहित—वंशज तुम्हारा क्या कर लेगा ? क्या किसी की डर पड़ी है ?

विदूषक—महाराज, गण्डकीदास जी का नाम तो रण्डादास जी होता तो अच्छा होता।

राजा—क्यों ?

विदूषक—यह तो रण्डा ही के दास हैं।

आशङ्क्यचक्राडि कतबाहुदण्डा गहरे समालिङ्गितबालरण्डा ।

अथच, मराडा भविष्यन्ति कतो प्रचण्डा ।

रण्डामण्डलमण्डनपु पटवो वृत्ता करी वैराग्या ।' (पृ० ८०)

(३) 'भारत-बुद्धशा' में—

बंगाली—'खड़े होकर सभापति साहब जी बात बोला सो बहुत ठीक है। इसका पेशतर कि भारत बुद्ध हम लोगों का सिर पर आ पड़े' कोई उसके परिहार का उपाय सोचना अत्यन्त आवश्यक किन्तु प्रश्न कई है, जे हम लोग उसका दमन करने शक्ता कि हमारा बोज़ाबिल के बाहर की बात है। क्यों नहीं शक्ता ? अलबत्त शक्या, परन्तु जो शव लोग एकमत होगा। (करतलध्वनि) देखो हमारा बगाल में इसका अनेक उपाय साधन होते हैं। ब्रिटिश इण्डियन असोसिएशन लोग इत्यादि अनेक शभा भी होते हैं। कोई थोड़ा भी बात होता, हम लोग मिल के बड़ा गोल करते। गवर्नमेण्ट तो केवल गोलमाल से भय खाता। और कोई तरह नहीं शोन्ता। ओ हुआ का अलबारवाला एक बार ऐसा शोर करता कि गवर्नमेण्ट को अलबत्त शूनने होता। किन्तु ईयों, हम देखते हैं कोई कुछ नहीं बोलता। आज शव आप सभ्य लोग एकत्र हैं, कुछ उपाय इसका अवश्य सोचना चाहिए।

—उपनिवेश' पृ० ४८६

इस तरह से समाज की बुराइयों का चित्रण करते हुए नाटककार का ध्यान किस ओर होना चाहिए, यह मुख्य प्रश्न है। क्या समाज में पाप निरा नियति का अभिशाप है ? सज्जन जो कष्ट पाते हैं, वह क्या केवल भाग्य की बिडम्बना है ? शों से जब यह प्रश्न पूछा गया था तो उसने बहुत स्पष्ट उत्तर दिया था कि—

“मैं पाप के प्रश्न को दैव-दुर्घिपाक मानकर छोड़ नहीं देता। बलाको पा-सेत

पात्र के मुँह से मैने कहलवाया है, इसका उत्तर । मेरी सब रचनाओं के पीछे एक रचनात्मक उत्क्रान्तिवाद के स्पष्ट दर्शन होंगे । यह बटलर और वेर्गसा का दर्शन है ।”

भारतेन्दु ने किसी ऐसी दाशनिक मान्यता का सुस्पष्ट मण्डन तो अपनी रचनाओं में नहीं किया । यत्र नव ‘हाय रे देव !’ के भी दर्शन हो जाने हैं । परन्तु भारतेन्दु ने मानवी परिश्रम और पराक्रम, अन्याय और अत्याचार के विरुद्ध लड़ने की निरन्तर आशावादिता के बहुत सुन्दर उदाहरण अपने नाटकों में रचे हैं । परवर्गी हिन्दी नाटककारों में किसी ने ‘नियति के विलय’ के ज्ञान्यवाद अथवा विस्मृति कराने वाले आनन्दवाद की या हृदयवाद की क्षणिक शरण ली है । भारतेन्दु के नाटकों में सामाजिक परिकल्पना इसी दृष्टि से अधिक स्वस्थ और सहेतुक, अतः ऐतिहासिक मूल्य की वस्तु बन गयी है ।

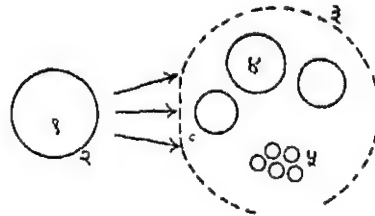
“भारतेन्दु के नाटकों में सबसे पहले ध्यान इस बात पर जाता है कि उन्होंने सामग्री जीवन के कई क्षेत्रों से ली है । ‘चन्द्रावली’ में प्रेम का आवेश है । ‘नीलदेवी’ पंजाब के एक हिन्दू राजा पर मुसलमानों की चढ़ाई का ऐतिहासिक घृत्त लेकर लिखा गया है । ‘भारत दुर्दशा’ में देश-दशा बहुत ही मनोरञ्जक ढंग से सामने लायी गयी है । ‘विषस्यविषमौषधम्’ देशी रजवाडों की कुचक्रपूर्ण परिस्थिति दिखाने के लिए रचा गया है । ‘प्रेमजोगिनी’ में भारतेन्दु ने वर्तमान पाखण्डमय धार्मिक और सामाजिक जीवन के बीच अपनी परिस्थिति का चित्रण किया है, यही उसकी विशेषता है ।”

—प० रामचन्द्र शुक्ल, हिन्दी साहित्य का इतिहास, पृ० ४६१

उपन्यास में मनोविज्ञान

उपन्यास-रचना जो कि एक कला है, उसका मनोविज्ञान से क्या कोई सम्बन्ध भी है ? क्या औपन्यासिक का मनोवैज्ञानिक होना लाजिमी है ? यदि है तो क्यों ? क्या मनोविज्ञान के ज्ञाता न होकर भी प्राचीन औपन्यासिक सफल नहीं हुए ? फिर यह प्रश्न होता है कि औपन्यासिक को किसके मन की जानकारी चाहिए—अपने स्वयं के, अपने आसपास की शत्रु-सूडि के, अपने काल्पनिक पात्रों के, अपने पाठक के या अपने प्रकाशक के ? या सबके ? फिर यह मन भी कौनसा—वैज्ञानिक तो मन के भिन्न भिन्न पहलू लेकर उस पर चर्चा करते हैं—उपमा मन के सामग्र्य का या मन खंडों का ? अन्तमन का या बहिर्मान का ? चेतन या अचेतन मन का ? मन भी क्या वंश काल परिस्थिति से मुक्त है ? यदि हाँ, तो उस अन्त्यात्मवादी के विशुद्ध मन से औपन्यासिक को क्या प्रयोजन है ? यदि नहीं तो फिर मन के विज्ञान का प्रश्न क्या ? फिर 'मन को मन से तौलिये, दो मन कभू न होय' भी कहाँ तक ठीक है ? क्या उपन्यासकार का स्वयं का मन उसके विवेच्य, 'मन' से अप्रभावित रहता है ? इन दोनों मनो के बीच में कौनसे परस्पर व्यापार, क्रिया-प्रतिक्रियाएँ सम्भवनीय हैं ?

संक्षेप में हमारा प्रश्न कुछ इस प्रकार की आकृति में शायद बँध सके—



१—उपन्यास-लेखक का मन ।

२—वृत्त—बाह्य-जगत्, जिसका प्रभाव १ पर सघर्ष, विरोध, समन्वय या केवल स्थायी या संचारी भाव-जागरण के आधेय के रूप में पड़ता है ।

३—उपन्यास का मनोलोक—काल्पनिक अथवा यथार्थ ।

४—प्रमुख पात्रों का मन ।

५—गौण पात्रों का मन ।

स्पष्ट है कि यद्यपि मन के बिन्दु यत्र तत्र बिखरे हैं, और वृत्त भी एक वक्र रेखा का बना है, जो कि अन्ततः बिन्दुओं से ही बनी हुई है, तो भी जहाँ तक मनो-विज्ञान का सम्बन्ध है, औसत पाठक वैज्ञानिक होने का दावा नहीं करता। उपन्यास-लेखक को भी मनोवैज्ञानिक होना ही चाहिए, यह कहना ज्यादाती है। अतः कुछ अंशों में औपन्यासिक और सर्वांशतः आलोचक पर औपन्यासिक मनोवैज्ञानिकता की जिम्मेवारी आ पड़ती है।

साधारणतः इतना दीवाचा काफी समझकर अब प्रश्न को बिल्कुल दूसरे छोर से उठाता हूँ। गए दस वर्षों में सर्वाधिक उपन्यास मने मराठी में पड़े, फिर अंग्रेजी में, फिर हिन्दी में। उस क्रम से चर्चा कल्लेगी। मुझमें के उपन्यास लेखक साहित्यालोचक और मनोविज्ञान के विद्यार्थी का निष्कर्षात्मक वाद विवाद पन्त में देकर औपन्यासिक मनोवैज्ञानिकता पर अपना मन्तव्य यक्षेष्ट रूप से समाप्त करूँगा।

मराठी उपन्यास

मराठी उपन्यासों में मनोवैज्ञानिकता पर चूँकि हिन्दी-भाषी पाठकों के लिए लिख रहा हूँ, अधिक सूक्ष्म विवरण में जाना या नाम, उदाहरण गिनाना ठीक नहीं। साधारण प्रवृत्तियों पर ही कहा जा सकेगा। हरिनारायण आपटे मराठी के प्रेमचन्द समझिए। उनके उपन्यासों में मनोविज्ञान का सहारा बहुत स्थूल रूप से लिया जाता था। पात्रों की भावनाओं का विश्लेषण नहीं होता था, वर्णन से ही काम चलता था। परन्तु उनके यथार्थवादी कहानाकार होने के कारण उनके 'भी', 'पण लक्षात कोण घेतो' वगैरह सामाजिक उपन्यासों में बहिर्जगत से बनने-बिगड़ने वाले मनो का अच्छा खासा खीचा गया है। और डिक्सेन्स के समान, इसीलिए उनके पात्र निरे 'टाइप' होते थे। मानो उन पात्रों का अपना स्वतन्त्र व्यक्तित्व न हो और वह विकसित होने की कोई गुञ्जाइश भी न हो। मानो वे उपन्यासकार के हाथों नचने वाले निरे कठपुतले हो।

हरिभाऊ आपटे के बाद मराठी उपन्यास क्षेत्र में कई वर्षों तक नाथमाधव और हडप के ऐतिहासिक और जासूसी उपन्यासों का दौर रहा। देवकीनन्दन खत्री के उपन्यासों जैसी एक पीढ़ी गुजरी। अंग्रेजी के उपन्यासों के अनुवाद, जो अभी भी होते रहते हैं और बंगला अनुवादों की एक बाढ़-सी आ गई—रेनल्ड्स, बकिंम, शरच्चन्द्र, रवीन्द्रनाथ ये सब के लोकप्रिय लेखक थे। परन्तु इनके साथ मराठी उपन्यास के मनोलोक में कोई मौलिक परिवर्तन नहीं घटित हुआ। मराठी पाठक और साथ ही लेखक भी इतना भावुक न होने के कारण शरच्चन्द्र का कोई वैसा घोर असर मराठी उपन्यास पर नहीं पड़ा जैसा हिन्दी में दिखाई देता है। 'नवी क्षितिज' जैसा एकाध अपवाद छोड़ दे।

उपन्यास में मनोवैज्ञानिकता को सूक्ष्मता से प्रयुक्त किया एक नई गीढ़ी लेखकों ने, जिनमें से प्रमुख हैं—फडके, खाडेकर, माडखोलकर, 'पुं. यं. देशपां गीता साने, विद्ये और पेडसे। अभी '४२ के आन्दोलन पर मराठी में आधे दर्ज उपन्यास प्रकाशित हुए जिनमें से फडके का 'शाकुन्तल', माडखोलकर का 'प्रमहारा श० बा० शास्त्री का 'अमावास्या' आदि जल्द भी हो गये। हिन्दी में इतनी विर रास्ट्रव्यापी घटनाओं पर, '४२ की अगस्त 'रान्ति पर, बंगाल की भुखमरी पर, युद्ध-मध्यवर्ग की तारी पर कितने उपन्यासिकों ने लेखनी उठाई है ? अब उपरोक्तलिखितातो उपन्यास लेखकों का प्रयुक्त किया हुआ मनोविज्ञान कुछ बारीकी से देखे फडके एक चतुर उपन्यास कथाकार है। वे इस बात को हमेशा देखते हैं कि पाठ का कतहल किस प्रकार जाग्रत रक्खा जाय। वे मनोविज्ञान के प्रोफेसर हैं। वे पा के मन की सूक्ष्म से सूक्ष्म हलचलों के बड़े सजीव वर्णन, अप्रत्यक्ष घटनाओं, सूचक सवा और रेखाचित्रों के सहारे करते जाते हैं। इस कारण 'जाङ्गर' से 'आवेरचें बड' त दो बजन उपन्यासों में उनका कोई भी उपन्यास अरोचक नहीं रहा है। उन्होंने वि बोम और जम्स हिल्डन के अंग्रेजी उपन्यासों के अनुवाद भी किये ह। फडके की सब बड़ी विशेषता यह है कि वे मनोवैज्ञानिकता को प्रतिवाद तक नहीं पहुँचाते। उन लेखनी का सबसे बड़ा चमत्कार उनका लेखनी पर समय है। खाडेकर और साने गुरु 'आदर्शमुख यथार्थवादी' स्कूल के लेखक हैं। वे मानवतावाद को प्रमुख मानकर चल हैं। इस कारण से अपनी मान्यताओं और प्रमेयों को सिद्ध करने की दृष्टि से वे पा को लेकर चलते हैं। अब फडके के उपन्यासों की संख्या ४३ हो चुकी है।

प्रेमचन्द की ही भाँति खाँडेकर के पात्र भी (विशेषतः नायिकाएँ) स्वतः विकसित नहीं जान पड़ती, कृत्रिम बन जाती हैं। साने गुरुजी अधिक सजीव शैली के लेखक हैं परन्तु समाजवाद का प्रचार उनके पात्र परिपोष से अधिक उभर उठता है। वे बच के मन का बहुत ही सतोषजनक विवेचन करते हैं। माडखोलकर मूलतः रोमैण्टिक उपन्यासकार हैं। उनमें का कवि उनमें से पत्रकार से सदा जूझता-सा उनके उपन्या में दिखता है। एक असफल कवि एक सफल आलोचक बनकर और व्यवसाय दैनिक पत्रकार होने के कारण उनके स्वयम् के मन में अनेकानेक भावनाओं का द्व चलता रहता है। द्वन्द्व के सामान्य और विशिष्ट दोनों अर्थों में वे सफल मनोवैज्ञानि चित्रण करते हैं। उन पर आक्षेप है कि वे नग्न चित्रण करते हैं। कुछ आलोचक उ अश्लील भी बतलाते हैं। परन्तु जीवन के वर्जित प्रदेशों को उधारने में वे एक नि यथार्थवादी की भाँति सूक्ष्म-से-सूक्ष्म रेखा को चित्रित करते हैं। एक बात अवश्य है। कहीं-कहीं लेखक की दृष्टि उस विवश अङ्ग पर ठिठकी-सी जान पड़ती है। हासोन् समाज-व्यवस्था में 'सेवस' को लेकर जो कुछ वितडावाद निर्मित होते हैं; जो उ

प्रति अस्वस्थ आकर्षण नायक नायिकाओं में रहता है, वह 'शाप' से 'डाकू बगला' तक उनके उपन्यासों में स्पष्ट है। पु० य० देशपाण्डे कांग्रेस समाजवादी बने। विवेचन में शास्त्रशुद्ध दृष्टि का आग्रह रखते हुए वे अपने आरम्भिक दो उपन्यासों में (मुकौलें फूल, सदापुली) एक कवि की आत्मा लेकर आये। बगलियों की भावुकता और रूसियों की सादगी का सुन्दर सम्मिलन उनकी शली में था। विभावरी शिखर की भाँति देशपाण्डे भी एक युग-प्रवर्तक औपन्यासिक माने गये—विलकल उनकी आरम्भिक 'बन्धनाच्या पलीफडे' से ही। परन्तु फिर एक अर्सा बीता, और 'विशाल जीवन', 'काली राणी' और 'नये जग' में एक ऐसी दुरुह, मन के अवशचेतन को व्यक्त करने वाली वाशनिन शब्दावली में उपन्यास लिखने लगे कि उनमें का औपन्यासिक तन्व निःशेष होता चला। 'विशाल जीवन' में जेल से छूटे हुए कायकर्ता की नकुचित व्यक्तिवाद से ऊपर उठकर जनता में जा मिलने की प्रबल इच्छा और बोरुआ सत्कारों के बीच प्रबल संघर्ष है। 'काली राणी' में समवयस्क भाभी-देवर के प्रेम के साथ-साथ एक काली मोटर-साइकिल को उपन्यास की नायिका बना, गति, अखण्ड और प्रचण्ड गति, केवल गति, न जाने कहीं दूर-दूर हो जाने की वृत्ति का विश्लेषण उपस्थित किया है। 'नये जग' में एक प्रियकर युद्ध पर जाकर नपुंसक बनकर लौटता है और अपनी प्रेयसी का यौन समाधान न कर पाने के कारण उसे अग्न्य से विवाह कर लेने का आग्रह करता है। युद्धोन्मुख दुनिया का, लेखक के मत से यह प्रतीकात्मक चित्रण है। कुछ-कुछ अल्डस हक्सले की-सी नकारात्मक वृत्ति देशपाण्डे के उपन्यासों में शानी जा रही है, जो उन्हें कहीं रहस्यवाद में न खो डाले यही भय है। गीता साने ने भी माडखोलकर और देशपाण्डे की भाँति नर नारी के वासना-पक्ष को छुआ है, परन्तु वे मनोविश्लेषण के चक्कर में नहीं पड़ती। समाज की वस्तुस्थिति को ज्यों-का-त्यों देने में वे नहीं चूकती। विशेषतः पितृ प्रधान समाज व्यवस्था में पुरुष द्वारा स्त्री पर ताना प्रकार से होने वाले प्रत्याचारों को बड़े दर्द और रोष, विद्रोह और व्यथ से उन्होंने उपस्थित किया है। दू. 'फमिनिस्ट' यानी स्त्री-स्वातन्त्र्यवादिनी है। मगर उनमें बर्जोनिया बल्फ जैसी जीवन के सामग्र्य को छूने की क्षमता नहीं। अन्त के दो नाम, २० वा० विधे और मल्लिकार्जुन मने इसलिए लिये हैं कि उनमें से दोनों के ही एक-एक दो-दो उपन्यास प्रकाशित हुए। पर वे चर्चा का विषय बन चुके हैं। विधे की 'पाणकला' और 'सराई' में कौरुन खेतोहर के जीवन का बहुत सुन्दर जीवन व्यक्त हुआ है। सोलोखोफ या स्टाहनबेक के सामूहिक जीवन के चित्रण के प्रयोगों के समान (यथा 'एण्ड क्वाएट पलोज द डान' और 'प्रेस् ऑफ रेंथ')। विधे के उपन्यास का नायक भी पूरा गाव है। उनमें एक बड़े युग दर्शी औपन्यासिक की सभावनाएँ हैं। पट्टेकर ने जेम्स जोहस के 'यूतेसिस' के ढग पर एक

उपन्यास 'रात्री का दिक्क' (रात्र का दिन) लिखा, जो करीब कथानकशून्य है उसमें एक सहसम्पादक के चेतन, अद्विचेतन गान में उठने वाली सवेदनाप्रो और सहस्मृतियों (एसोसिएसस) का चित्रण करने का प्रयास किया है। परन्तु उसके पीछे कोई निश्चित उद्देश्य न होने के कारण केवल प्रयोग के लिए प्रयोग बनकर वह चीज रह गई। उनकी दूसरी कृति 'लाल मिट्टी' (ताम्बडी माती) में युद्ध को लेकर एक गँवार पहलवान जो सिपाही बन जाता है, उसका दृष्टिकोण और भाईकुमार का कामरेडी दृष्टिकोण प्रस्तुत किया है। परन्तु दोनों के रोमास के प्रति रूखों में कुछ-कुछ प्रचारात्मक, साम्यवादियों के प्रति चितुष्णा झलक उठी है। संक्षेप में, मराठी उपन्यासों में इस दिशा में, जागरूक, स्पष्ट, उत्तम प्रयोग हो रहे हैं। सब के सब सफल नहीं कहे जा सकते, परन्तु पश्चिमी आदर्शों को स्थानीय रंग में ढालकर वे अव्यभूत मिश्रण उपस्थित करते हैं। कभी कभी वह निदेशी पौधा देशी जमीन पर जम जाता है, फूल-फल उठता है, कभी विकसित नहीं हो पाता।

अंग्रेजी उपन्यास

अंग्रेजी उपन्यास में उतने नहीं पढ़े जितनी उनके विषय में आलोचकों का मत था। वैसे तो मनोवैज्ञानिक उपन्यासों की ओर अंग्रेजी में भुकाव घटना-प्रधान ऐतिहासिक उपन्यासों के निर्माता स्कॉट के विरोध में उसी के काल में जेन ऑस्टिन नामी लेखिका से ही शुरू होता है। परन्तु उस समय घरेलू जातारण को लेकर जो उपन्यास लिखे जाते थे, वे मनोवैज्ञानिक आज के अर्थ में नहीं कहे जा सकते। डिक्सेस और थैकेरे ने निम्न-वर्ग के और मध्य-वित्त वर्ग के चरित्रों को लेकर उनके मन से बैठने का प्रयत्न किया, परन्तु प्रचार पक्ष डिक्सेस मेंकला पक्ष पर हावी हो गया, और थैकेरे बेचारा अपने अह को छिपा न सका। परिणामतः डिक्सेस के पात्र, फास्टर के शब्दों में समतल (प्लैट) बने रहे और थैकेरे के उपन्यासों में आ-जाकर थैकेरे ही प्रधान नायक बना रहा (जैसे शाम में)। उसके बाद एक युग मध्य विक्टोरियन काल में सन्नसनीपूर्ण उपन्यासों का बीता। उपन्यास के द्वारा साहस-कथा और भयानक रस का निर्माण होने लगा। श्रीमती शैले के 'फ्रैक्टेस्टाइन' (जिसके फिल्म पर विज्ञापन रहता था—'कच्चे दिल वाले लोग यह चित्रपट न देखें') से लगाकर राइटर हैगार्ड के 'शी' तक यही धारा चलती रही। एडगर वॉलेस और कानन डौइल् के जासूस उपन्यास इसी की एक प्रशाखा मात्र हैं।

इन 'गोथिक' या 'स्टट' उपन्यासों से तग आकर हेनरी जेम्स जैसे औपन्यासिक उस शैली की ओर भुके जिसे कि मनोवैज्ञानिक उपन्यास-कला कहा जाता है। हार्डी, अपने घनीभूत निराशावाद के साथ, मैरेडिथ अपने व्यंग्यपूर्ण सूक्ष्मवलोकन के साथ,

कार्नेड अपने भाग्यवाद के साथ इस क्षेत्र में उतरे और उन्होंने एक-से-एक बढ़कर मजेदार पात्र उपस्थित किये। जूड, क्लारा, कप्तान, मैकविर। इधर फ्रांस में जो कथा क्षेत्र में प्रयोग हो रहे थे, विशेषतः गोला, पलाबेयर, वादलेयर, मोपासाँ के यथार्थवादी, नग्नवादी या प्रकृतिवादियों के यौन जीवन के वर्जित प्रदेश में जाकर भाँकने की प्रवृत्ति अग्रेजी औपन्यासिकों पर अपनी छाया छोड़ चली। मार्सल प्रूस्त और बोस्ताएवस्की के प्रभाव भी भुलाये नहीं जा सकते। फलतः गैल्सवर्दी, एच० जी० वेल्स और अर्नाल्ड बेनेट की गत महायुद्धपूर्व की वह पीढ़ी सामने आती है जिन्होंने मानवतावाद, समाजवाद और नव्य यथार्थवाद की भित्ति निर्मित की। गैल्सवर्दी ने अपने उपन्यासों में पीढ़ियों का संघर्ष उपस्थित किया। सैम्युएल बटलर की भौति उसके दृष्टिकोण पर भी नवीन वैज्ञानिक प्रयोगों और सिद्धान्तों, यथा विकासवाद या परम्परा शाला के मंडेसवाद आदि का प्रभाव पड़ा है। एच० जी० वेल्स ने तो साइस को मी रोमांस में परिणत करने का दुसाध्य प्रयत्न किया। बेनेट और प्रीस्टली अग्रेज मध्य-वित्त कुटुम्बों की ह्लासोन्मुखता को चित्रित करते रहे। इन औपन्यासिकों ने मनोविज्ञान की आश्रय दिया परन्तु जहाँ तक वह रोमांस की सहायता करता था, इससे अधिक नहीं।

इनके बाद एक सशक्त दार्शनिक, काव्यात्म मन के अवशचेतन में बैठकर उसके आस-पास को चित्रित करने वाले औपन्यासिकों की एक पीढ़ी आगे आई, जिसके अग्रदूत थे डी० एच० लारेंस, और पश्चाद्वर्ती जेम्स जॉयस, अल्डूस हक्सले और वर्जीनिया वूल्फ। लारेंस की 'लेडी चैटरलोज लवर' जन्त हो गई, अपनी अश्लीलता के कारण, परन्तु किसी बड़े मनोवैज्ञानिक ने उस पर निर्णय दिया कि प्रत्येक अवि-वाहिता को वह पुस्तक एक बार पढ़नी ही चाहिए। 'संस् एण्ड लवर्स' में माता के प्रति यौन आकर्षण तथा 'कगारू' में अप्राकृतिक सभोगेच्छा को आधारभूत लेकर फक्कड़ लारेंस ने अपने अर्ध-सत्य बहुत ज्वलन्त शैली में प्रस्तुत किये। फ्रायड के निष्कर्ष तब तक यूरोप की मनसा पर छाये हुए थे। लारेंस एक प्रकार से घोर अराजकवादी था, अहवादी। वह वर्तमान सभ्यता के नाम पर चलने वाली असभ्यता का सबसे बड़ा विध्वंसक था। उसकी लेखनी में पर्याप्त शक्ति थी, परन्तु समाज की विकृतियों के विश्लेषण-निदान में उसने आर्थिक कारण परम्परा को प्राधान्य न देकर, मौन अव्यवस्था और वर्जनाओं पर जोर दिया। इस शक्त जोर (Wiong emphasis) के कारण, उसकी सारी तीक्ष्णता एक चट्टान पर जाकर जैसे चूर-चूर हो गई। हक्सले के विशाल अध्ययन और विविध विज्ञानों से परिचय के कारण उसने आरम्भ बहुत अच्छा किया, परन्तु अन्ततः वह भी धीरे-धीरे एक घोर नकारात्मकता की ओर झुकने लगा। इन दो प्रवृत्तियों (लारेंस और अल्डूस हक्सले) की असफलता को समझने में हमें शेखर और जेनेन्ग के उपन्यास बहुत सहायक हो सकते हैं। यद्यपि

यूरोपीय श्रौपन्यासिकों से तुलना करना दोनों के हक में सलत होगा, फिर भी शेखर में पाई जाने वाली उद्धत आत्म महत्त्व प्रदान प्रवृत्ति और जेनेट्रि की आत्म-प्रपीडक प्रवृत्तियों का सामाजिक विश्लेषण में, अन्ततः जाकर कितना कम प्रभाव पड़ता है, यह दर्शनीय है। इन दो लेखकों से भिन्न प्रवृत्ति जोइस की है। वह एक मनोविश्लेषण-कार की निममता लेकर भाषा, शैली, टेकनीक सब चीजों में एक क्रान्ति उपस्थित करता है। परन्तु उसकी प्रवृत्ति अन्ततः बहुत अस्वस्थ जान पड़ती है। इस प्रकार के प्रयोग यद्यपि कम क्या नहीं के बराबर है परन्तु उनकी कुछ छाया इलाचन्द्र जोशी और नरोत्तम नागर के उपन्यासों में पाई जा सकती है। अन्त में रह जाती है वर्जोनिया बूफ। इसका दृष्टिकोण जीवन की समग्रता के प्रति बहुत ही न्यायोचित था। आलोचिका के नाते यह जितनी सफल है, श्रौपन्यासिका के नाते उतनी नहीं। हिन्दी में उपन्यास स्त्री लेखिकाओं के दो-चार के ही हैं, परन्तु वे भी प्रथम श्रेणी के नहीं। पता नहीं इस क्षेत्र में लेखिकाएँ क्यों कदम नहीं उठाती। वे बग फकिता, गद्य काव्य तक ही अपना कर्मक्षेत्र सीमित मानती हैं। इस युद्धोत्तर अंग्रेजी मनोवैज्ञानिक उपन्यासकारों की पीढ़ी में मानसिक विक्रुतियों के प्रति एक विचित्र प्रकार की आसक्ति दिखाई देती है, जो अवाञ्छनीय है। दूसरे वैज्ञानिक शब्दावली के चक्कर में वे जीवन और जनता से अत्यधिक कटे हुए उपरि-मध्य-वर्ग या श्रीमान् वर्ग का ही दृष्टिकोण उपस्थित करते हैं।

इनके बाद इस युद्ध के आरम्भ-आरम्भ में एक और नई पीढ़ी लेखकों की सामने आ रही है जो रूसी और अमरीकन अधिक है, और जो अपनी लेखनी जन-जन के दर्द में डुबोकर लिखती है। काफ़का का आध्यात्मिक संकेतवाद या टामसमन का मनोवैज्ञानिक चमत्कारवाद अब आकषक कम पड़ता जा रहा है। और उसके बदले में अपने सिलेयर या ए-हेनबुर्ग के आदर्श अधिक प्रभावशाली हो रहे हैं। मनोविज्ञान उपन्यास में उसी प्रकार घुल-मिलकर आ रहा है, जैसे प्रचार-कला में। केवल मनो-वैज्ञानिक प्रयोग के लिए उपन्यास नहीं लिखे जाते। वस्तुतः एक मनोवैज्ञानिक और कलाकार के दृष्टिकोणों में ही मूलभूत अन्तर है, जैसे कि युग ने अपने 'आत्मा की खोज में आधुनिक मानव' पुस्तक में कहा है। अंग्रेजी उपन्यासों में मनोविज्ञान पर पठनीय समीक्षात्मक पुस्तकें हैं। इ० एम० फास्टर, की 'आस्पेक्ट्स ऑफ नावेल', राल्फ फाक्स की 'नावेल एण्ड दी पोपल' जोड की 'गाइड टू माडन थाट' में साइकलौजी इन्वडम लिटरेचर', केनक्रास की अंग्रेजी उपन्यास के विकासेतिहास पर पुरानी पुस्तक आदि-आदि।

हिन्दी उपन्यास

हिन्दी उपन्यासों पर प्रसंगोपात चर्चा ऊपर आ ही चुकी है। संक्षेप में यह कहा जा सकता है कि हिंदी के आधुनिक उपन्यासों में इस ओर कोई बहुत सतर्कता

से काम नहीं लिया गया है। प्रेमचंद के सीधे-सादे पात्रों में जो सजीवता थी वह जाकर प्रसाद के पूर्व योजित चरित्रों की भाँति यात्रिकता इन आधुनिकों के चरित्र-चित्रण में पाई जाती है। यानी उपन्यासों के पात्र स्वयं अपने आप घटनाओं में से विकसित होते हुए आगे नहीं बढ़ते (जैसे नुट हैमसन के दोनो प्रसिद्ध उपन्यासों में) वरन् जैसे लेखक की इच्छानुसार बढ़ाये जाते हैं। लेखक के मन में एक पूर्व सकलित उद्देश्य है और उसकी पूर्ति के लिए कठपुतली की भाँति पात्र नचाये जाते हैं। उसका परिणाम यह होता है कि उपन्यास लेखक का मन ही सब पात्रों के मन पर हावी हो जाता है। कभी-कभी यह उपन्यास लेखक और पाठक के मन से परिचालित होता है और पात्रों को बुरी तरह तोड़-मरोड़ डालता है और असंभाव्य घटनाएँ चरित्र क्रम-विकास गढ़ता है। हिन्दी में शायद ही अब तक कोई आलोचक स्वयम् औपन्यासिक बना हो। वैसे हजारप्रसाद जी द्विवेदी ने बाणभट्ट पर और 'शेखर' कार ने 'त्रिशकु' नाम से समीक्षा पर लिखा है परन्तु प्रथम में आलोचक पंडित प्रधान हैं, दूसरे में कला-पारखी सौन्दर्य द्रष्टा। अतः अपनी रचना को तटस्थ दृष्टि से, स्वयम् आलोचक बनकर तौलने का प्रयास बहुत कम हिन्दी उपन्यासकारों ने किया है। नतीजा यह है कि आत्म-निरूपण के अभाव में अच्छे उपन्यास बहुत कम आगे आ रहे हैं जब कि उपन्यास नामक साहित्य प्रकार का यह युग माना जाता है और पाठकों में उसके प्रति भूख भी कम नहीं।

अन्त में, इस लेख को मैं मुझमें के मनोविज्ञान के विद्यार्थी, समालोचक और उपन्यास-लेखक व्यक्तित्व के बीच में एक काल्पनिक संवाद उपस्थित करना चाहता हूँ। सुविधा के लिए तीनों को १, २, ३, इन नामों से हम पुकारें। ३—मैं उपन्यास लिखूँगा तो यह 'बाद' आदि का ध्यान भुलाकर जीवन जता मुझे दीखता है, वैसा ही उपन्यास में दूँगा।

(१) जीवन दिखाई देना है, या जो जीवन आप देखने जा रहे हैं। इसमें निष्क्रिय और सक्रिय ज्ञान-प्रक्रियाओं का अन्तर पड़ेगा।

(२) और देखने में दृष्टिकोण निहित है और दृष्टिकोण स्वयम् कई परिस्थितियों और सामाजिक कारणों की उपज है। अतः जीवन का कानसा पक्ष आप देखेंगे। इस पर उपन्यास की साहित्यिकता की कसौटी बहुत कुछ निर्भर करेगी।

(३) नहीं, मैं समाज-विमुख उपन्यास नहीं रचूँगा। मैं समाज जीवन की नित्य प्रतिदिन की समस्याओं को छूना चाहता हूँ। उन पर प्रत्यक्ष आघात करना चाहता हूँ। मैं उपदेशक नहीं बनूँगा। मैं पाठकों की मर्जी से चलूँगा।

(१) पाठक को आप इतना त्याज्य क्यों मानते हैं? शायद मोर्पोसा ने एक बार कहा था कि 'जनता' जनता तो कई तरह के गुटों की बनी हुई है, जो कि

हम लेखको से कहती हैं—‘हमें सन्तोष दो’ ‘हमारा मनोरजन करो’, ‘हमारे हृदयो को छुओ’, ‘हम रुलाओ’, ‘हमारे विचारो को जाग्रत करो’। इसी कारण से एक मनोवैज्ञानिक जन-मनसा का भी केवल अध्ययन करना चाहता है, उसी दृष्टि से जैसे कोई वैज्ञानिक अपने विषय का अध्ययन करता है। उस विषय के प्रति मोह अनावश्यक है। टी० एस० ईलियट का कलाकार की तटस्थता का सूत्र ‘जो कलाकार निर्माण करता है वह अनुभूति करने वाले कलाकार से भिन्न है। जितनी अधिक यह भिन्नता होगी, उतनी ही सफल कलाकृति होगी।’

(२) परन्तु ईलियट के इस मन्तव्य का वर्गीय विश्लेषण करने पर उसमें भी सिवा धनिक-वर्गीय दम्भ और व्यक्तिवाद के अधिक क्या मिलेगा ? यह बाढ़िक सहानुभूतिमात्र क्या कलाकृति में सजीवता डूँडेल सकती है ? शेखर के दो भागों में एक या दो स्थान पर केवल देश-दशा का जिक्र आता है। अन्यथा वह सारी राष्ट्रीय घटना-विघटना से अप्रभावित, निरा शक्ति-शारदा अन्य भद्र महिलाओं के चक्कर में ही घूमता रहता है, जैसे चन्द्र प्रत्येक राशि चक्र में। दो-तीन स्थलों पर आर्थिक समस्या का भी जिक्र है, पर बोडहाउस के हास्य-रस के चरित्रों में ‘रेमिटेंस चेपीज’ की भाँति, वह समस्या भी किसी निकट या दूर की मौसी, बुआ, फूफी के मनिआर्डर से हल हो जाती है। प्रकाशको पर व्यर्थ अच्छा है पर शेखर की समाज-विज्ञान पर पुस्तक भी कैसी असामाजिक है ? उस हालत में शेखर कुछ कुछ ‘निहिलिस्ट’ जान पड़ता है। और यही शेखर की हार है।

(३) आपकी आलोचना इतनी अधिक निरुत्साहजनक है कि इन सब आक्षेपों से बचते-बचते मैं शायद ही उपन्यास-रचना कर पाऊँगा। इसलिए सबसे अच्छी बात यह है कि संस्कृत वचनानुसार पुत्री का पिता अन्य होता है और भोक्ता अन्य; उसी प्रकार से मैं अपनी चीज लिखूँगा। आप उसे चाहें जो कहते रहिये। अच्छा आलोचक जी राम-राम !

साहित्य-संदेश के अगस्त १९४५ के ‘उपर्युक्त शीर्षक’ के मेरे लेख पर सपादकीय टिप्पणी द्वारा यह कहा गया कि हिन्दी-उपन्यासों में मनोवैज्ञानिकता पर विस्तृत आलोचना मैं लिखूँ। उसी बात को लेकर मैं आगे हिन्दी के आधुनिक कवीबन २० औपन्यासिकों को चुनकर, उन पर अपने अभिमत को व्यक्त करने का प्रयत्न इस लेख में करूँगा। साथ ही मनोवैज्ञानिक दृष्टि से हिन्दी-उपन्यास किन दृष्टताओं में से गुजरा और गुजर रहा है इस पर विस्तृत प्रकाश अतः में डालूँगा।

प्रेमचन्द पूर्व के ‘परीक्षा गुरु’ से ‘मंगल-प्रभात’ तक के उपन्यास बहुत कुछ वृहत्कथा के आवर्ध पर थे। पाठकों के कोतूहल को जागृत रखना, यही उनका प्रधान उद्देश्य था। अतः देवकीनन्दन खत्री और गोपातराम गहमरी की ऐयारी, तिलस्मी-

जासूसी रचनाओं ने हिन्दी प्रचार की दृष्टि से चाहे बहुमूल्य सेवा की हो, उनमें लेखक का पात्रों के प्रति कुछ ऐसा है कि कथा का घटना प्रवाह अविच्छिन्न रहे, पात्र मरते जीते चले जायँ—असम्भव सम्भव होता रहे—किसी भी प्रकार से अरबोपन्यास के नायक की भाँति 'आगे क्या हुआ ?' यह पाठक की चिरन्तन जिज्ञासा अतृप्त रखी जाय, लुहाई जाय और आगे बढ़ाई जाय। 'रक्तमंडल' या 'चन्द्रकान्ता सतति' में इसी कारण से न तो नायक-नायिका परस्पर मन को समझने का प्रयत्न करते हैं और न कोई सामाजिक विपत्ति, परिस्थितिजन्य बाह्य विरोध या दबाव पात्रों में अन्तर्द्वन्द्व उत्पन्न कर देता है। सब कुछ इस प्रकार लेखक की इच्छानुसार घटित होता जाता है, मानो उस कथा-पात्र को ससार में स्वयं चलने की शक्ति ही न हो। एक प्रकार से ऐसे जडीभूत, गतिहीन वातावरण में मन का प्रश्न ही उत्पन्न नहीं होता।

(१) प्रेमचन्द और (२) प्रसाद—'मनोवैज्ञानिक गुंथी' को आधार मानकर कहानी लिखने का आरम्भ हिन्दी में प्रेमचन्द ने किया, जैसा कि उन्होंने स्वयं 'ग्राम-जीवन की कहानियाँ' की भूमिका में कहा है। व्यापक माननीय सहानुभूतियों से प्रेमचन्द का भावुक हृदय सदा भरा रहने के कारण, सेवा-सदन से गोदान तक के पात्रों के सामाजिक परिपार्श्व को कहीं नहीं भूलते। उनके पात्र इसी कारण 'सजीव' होते हैं। जब जीव है तो उन्हें मन है। मगर उनमें से कई हैं जिन्हें अपना मन मारना पड़ता है। मन है कि होरी 'गोदान' करे, पर 'छ' सौ पृष्ठों के अन्त तक होरी की 'मन की मन ही माँहि रही'। यह क्यों—इस कारण मीमांसा में उपन्यास में मनोवैज्ञानिकता प्रेमचन्द में शुरू हो जाती है। जब समाज और व्यक्ति का संघर्ष है, तो वह प्रेमचन्द के निकट व्यक्ति के संघर्ष के रूप में प्रधान होकर सामने आया है। सेवा-सदन की नायिका की पति द्वारा उपेक्षा, रंगभूमि के सूरदास का अन्य पात्रों से सम्बन्ध, ग़बन के नायक का पाप की सड़ धारणा से भागने का प्रयत्न, अपने ही अन्तर्द्वन्द्वों से प्रपीडित गोदान का मि० मेहता, और निर्मला के वैधव्य की परिस्थिति से उत्पन्न समस्याएँ। इन सब उदाहरणों में प्रेमचन्द व्यक्ति पात्रों की आत्मा में बैठते हैं, उनके अनुभाव आवेग, विचार-विकारों के संघर्षों को पकड़ते हैं, परन्तु एक पात्र का अन्य पात्रों से सामाजिक और वैयक्तिक सम्बन्ध प्रेमचन्द के उपन्यासों में मनोवैज्ञानिकता उत्पन्न करता है। इसमें समाज को वे एक 'रंगभूमि'—गणित में दिए हुए निश्चित परिणाम की भाँति—अपरिवर्तनीय मान सकते हैं। फलतः जो भी परिवर्तन उपन्यास में उत्पन्न होते हैं, वे पात्रों के ही हृदय परिवर्तन, आत्मिक पश्चात्ताप या ऐसी ही किसी घोर घटना-विघटना से निमित्त होते हैं। फलतः व्याख्यान सुनकर वेश्या-वृत्ति से पराङ्मुख होकर 'सेवा-सदन' की नायिका अपने मौलिक सतीत्व में प्रतिष्ठित हो उठती हैं और 'ग़बन' का नायक परिस्थितियों के विचित्र तर्कों से पापी से

पुण्यात्मा सिद्ध हो जाता है, निर्मला अपनी प्रत्येक कृति का समर्थन खोजने में विफल पाठकों की करुणा की अभ्यर्थिका बन जाती है। और इसी प्रकार से एक ऐसे भावात्मक, नामाख्यहीन, अशरीरी तत्त्व की सृष्टि होती है, जिसे प्रेमचंद आदर्श मानते हैं और वही पात्रों को अन्ततः पुनः लेखक की इच्छा पर नचने के लिए बाध्य करते हैं। यही प्रेमचंद के उपन्यासों की सबसे बड़ी कमजोरी और सबसे बड़ी सार्थकता है। 'धृष्टा के प्रचारक' से लगाकर 'नोन तेल लकड़ी के लेखक' तक सब प्रकार की बातें उनकी कला को 'उपयोगितावादी' सिद्ध करने में कही गईं। फिर भी जन जन के मन के वे लोकप्रिय कलाकार इसलिए बने कि प्रेमचंद की समस्त पात्र-सृष्टि अन्ततः उनके युग के भाव-अभावों की स्वप्न-पूर्ति का माध्यम बनी। परिणामतः प्रेमचंद के सभी पात्र साधारण हैं, अति साधारण। अतः उन्होंने जिस व्यक्तिवादी मनोविज्ञान का प्रश्रय लिया—उसमें केवल विश्लेषण तक ही उपन्यासकार सीमित रहा। प्रकाशचन्द्र गुप्त अपने लेख 'गोदान एक नजर' में कहते हैं—'शायद मध्य-वर्ग और उच्च वर्ग के पात्र' में प्रेमचंद उतनी सफलता न पा सके। इनकी हम विलासी और अकम्प्य ही पाते हैं। स्त्री का मन भी सब प्रेमचंद नहीं समझ सकते। प्रेम के दृश्य तो उनके अशफल से हैं। कि तु नीच ग्रामीण का हृदय भारत में गान्धी को छोड़कर प्रेमचंद के बराबर कौन समझ सकता है? होरो, भोला, गोबर, धनिया, सिलिया? प्रकाशचन्द्र जी ने अपने उस लेख में प्रेमचंद की मनोविज्ञान के कुशल आचाय माना है और 'स्ट्रीम ऑफ कांशसनेश' के आचार्य फ्रायड को कहकर प्रेमचंद का टेकनीक वही है, ऐसी गोलमोल बात कह डाली है। अहमदअली ने कहा था कि 'प्रेमचंद की सारी मानसिक क्रियाओं की प्रवृत्ति देश के परम दरिद्र निवासियों की ओर हो रही थी। परन्तु इसका अर्थ डा० रामबिलास की 'प्रेमचंद' पर लिखी पुस्तक में जिस प्रकार उनमें वे खुद भी नहीं सोचते थे, एसी प्रगतिशीलता के वशान करना नहीं। प्रो० अशफाकहूसैन ने कहा था कि प्रेमचंद जी साम्यवादी तो थे, परन्तु उग्र और कट्टर साम्यवादी नहीं।' संक्षेप में, प्रेमचंद जी हिन्दी उपन्यासों में मनोवैज्ञानिकता लाने वाले प्रथम प्रमुख रचनाकार माने जा सकते हैं। परन्तु फिर भी मनोवैज्ञानिकता बहुत स्थूल अर्थ में प्रेमचंद में प्रयुक्त मिलती है।

सन १९३८ में 'बीणा' में 'तीन अमर कलाकार' नामक एक लेख में मैंने प्रेमचंद, प्रसाद और शरतचंद का एक तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया था। प्रेमचंद समय के लेखक थे, प्रसाद हृदय के—इस छोटे से सूत्र से मैंने उसमें दोनों के वस्तुनिष्ठ और आत्मनिष्ठ वृत्तिकोरों का अन्तर व्यक्त किया था। प्रसाद के दो ही उपन्यास हैं—काल और तितली। उनके नाटकों की भांति इनमें भी सहसा-परिवर्तों घटना-चक्र, पात्रों का नाटकीय राग-विराग, एक-सी सम्भावण शैली और काव्यात्मक प्रकृति-वर्णन पाये जाते

है। प्रसाद के निकट समस्या एक ही है और वह है मानव का नियति-संदर्भ। दुख मौलिक है, अतः उसकी दशा असम्भव है। सामाजिक विषमता में प्रसाद व्यक्ति के दुख का कारण-सरणि नहीं खोजते। प्रेम-निराशा, नायिकाओं की अतृप्त लालसा, पात्रों के परस्पर त्रिचारों में पार्थक्य—यही इस दुख का मूल कारण है। अतः समाधान कुछ नहीं है। समाधान बौद्धों की भाँति दुख से समझौता कर लेना है। कहीं-कहीं धर्म-चर्चा भी हो जाती है। परन्तु कहीं भी (सिवा घटी के) एक भी पात्र ऐसी स्पष्टता से कोई मनोवैज्ञानिक दृष्टि से इकाई बनकर प्रसाद में सामने नहीं आता कि प्रसाद की शैली के मनोविज्ञान का कुछ निश्चित स्वरूप बतलाया जा सके। पात्र लेखक के 'मूड्स' में तैरते-उतराते रहते हैं—कहीं वे अत्यधिक प्रसन्न हैं, कहीं अत्यधिक चिन्तित। प्रसाद आधुनिक परिभाषा में बहुत कुछ बर्तव्यवादी मनोवैज्ञानिक की भाँति पात्रों के बाह्यान्तर आदि के विवरणपूर्ण वर्णनों में खो जाते हैं—उनके भीतर सघर्षों तक जैसे वे धीरज नहीं रख पाते। कतिपय कहानियों में और कामायनी में जैसा सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक अध्ययन प्रसाद में मिलता है वैसा न तो उनके नाटकों में है और न उपन्यासों में ही। प्रसाद जी एक उच्चवर्गीय श्रीमान् कला रसिक की भाँति भाषागत नक्काशों, व्यक्तिगत रुचि-अरुचि, दर्शन और प्राचीन इतिहास के ही चक्कर में इतने फँसे रहे कि उनका मनोविज्ञान रुढ़, अतएव स्थिर रहा। प्रसाद के उपन्यासों में अन्य चमत्कार हो, परन्तु मनोवैज्ञानिकता में कोई विशेषता नहीं मिलती।

प्रकृतिवादी (३) उग्र, (४) निराला और (५) भगवतीचरण वर्मा—वैसे तो कौशिक, चतुरसेन शास्त्री, ऋषभचरण जन आदि कई उपन्यासकार साध्यमिक काल में हिन्दी में लिखते रहे, पर ऊपर दिये हुए कवियों के नाम उनकी अनोखी शैली के कारण विशेष उल्लेखनीय हैं। उग्र और निराला हुए एक ने हिन्दी में आधा वर्जन उपन्यास दिये होंगे। वोजल की आग, बुधुआ की बेटी, चन्द हसीनों के खतूत, जीजीजी—ये उपन्यास मुझे इस समय याद आ रहे हैं। अपनी छलछलाती, पनी, व्यंगपूर्ण शैली में भावनाओं के उभार उभारकर रखने में उग्र जी लाजवाब हैं। परन्तु उन्होंने समाज के एक ही अंग पर अधिक बार-प्रहार किया है। पाठकों की रुचि वे बखूबी समझते हैं और पात्रों के मानसिक विकास में स्वयं बाधा बनकर नहीं खड़े रहते। अतः उनके कई पात्र अति आधुनिक हैं और मानसिक दृष्टि से दृढ़ होने पर भी उनका चित्रण अतिशय स्वाभाविक उन्होंने किया है। परन्तु अन्ततः विचारों में प्राचीन आदर्शों की मर्यादा की रक्षा अनिवार्य मानते रहने के कारण 'जीजीजी' में आधुनिक नारी के प्रति वे असहिष्णु हो उठे हैं। प्रेमचन्द का आदर्श यदि टाटस्टाय था तो उग्र का आदर्श उन्हीं के शब्दों में महाभारतकार है। निराला महाकवि के नाते प्रसिद्ध हैं—उनके उपन्यास उतने

सफल नहीं। लिली, प्रभावती, निरुपमा, कुली भाट, बिल्लेसुर बकरिहा आदि में अन्तिम कृतियाँ (यदि उन्हें उपन्यास कहा जाय) उत्तम व्यंगचित्र प्रस्तुत करती हैं । परन्तु कहीं भी पात्र को समग्रता से स्पष्ट रूप से वे सामने नहीं ला पाते । कुछ आधुनिकता का समर्थन उनकी रचनाओं में मिलता है । परन्तु न तो वेसी मनोवैज्ञानिक समस्या-विशेष हैं—न समाधान की ओर कोई विशेष प्रयत्न । वे अन्तर्द्वंद्व से प्रपीडित व्यक्ति की भाँति जल्दी-जल्दी में उपन्यास पूरा कर डालते हैं । नारी उनके निकट देवी है या मा ! बिना किसी मानसिक ग्रन्थि के वे मात्र नारी को नहीं सोच पाते । शैली काव्यात्मक होने के कारण कहीं कहीं सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक छटाएँ मिल जाती हैं ।

उपर्युक्त दोनों लेखकों से भिन्न 'चित्रलेखा' और 'तीन बरस' का लेखक है । चित्रलेखा मुख्यतः समस्या उपन्यास है । पाप और पुण्य, वेश्या और सन्त, सयम और भोग, ज्ञान और आवेग, प्रेम और वासना, धर्म और अधर्म, श्रद्धा और नास्तिकता, स्वामित्व और सेवा, ब्रह्मचर्य और गृहस्थी का पद-पद पर सघर्ष इस छोटे से उपन्यास में उपस्थित है । सवाबो में बड़ी कुशल तर्क मीमांसा है । परन्तु लेखक का दृष्टिकोण अन्ततः स्पष्ट न होने के कारण अनातोल की थाया के प्रति जिस सहानुभूति से पाठक का मन बरबस भर आता है, वह चित्रलेखा के प्रति नहीं होता । चित्रलेखा में मनोवैज्ञानिकता लाने का लेखक ने बहुत सुन्दर प्रयत्न किया है—परन्तु वह वाद-विवाद से आगे नहीं बढ़ पाती । वह कथा की वस्तु को भ्रन्वर से भरकर आगे नहीं ठेलती । अतः वह मनोवैज्ञानिकता बहुत ही कृत्रिम, काठ-खुदी-सी लगती है । 'तीन बरस' में इससे अधिक चतुराई से मनोवैज्ञानिकता का आश्रय लिया गया है । परन्तु फिर भी लेखक एक समाज शास्त्री की भाँति प्रश्नों को उठाकर उन्हें छोड़ देना चाहता है, उनकी तह में पहुँचने की कोशिश नहीं करता । उसका उन प्रश्नों के प्रति रुख एक श्रुतापूर्ण कलाकार की तीव्र उपेक्षा का अधिक है बजाय एक मनोवैज्ञानिक के । अतः 'एक दिन' का गद्यपद्य बहुत गडबड है । परस्पर विरोध में परस्पर विरोध के आनन्द के खातिर ही लेखक उलझता जान पड़ता है और यह मानसिक वशा बहुत स्वस्थ नहीं । जिस नयेपन के साथ भँसागाडी के कवि ने प्रेम संगीत से अपनी कविता को मोड़ा था, वह गद्य में नहीं निबाहा गया । (इसके बाद 'टेंढ़े-मेढ़े रास्ते' एक सफल कृति बर्मा जी ने दी) ।

(६) दृन्दावनलाल वर्मा और (७) राहुल सांकृत्यायन—यद्यपि दोनों व्यक्तियों के रचनाकाल और दृष्टिकोण में करीबन एक पीढ़ी का अन्तर है, फिर भी दोनों को साथ साथ इसलिए लिया है कि दोनों ने ऐतिहासिक उपन्यास हिन्दी में दिये हैं जिनकी हिन्दी में बहुत कमी है । दृन्दावनलाल जी के 'विराटा की पद्मिनी' और 'गढ़-कुण्डार' में प्रच्छन्न रूप से लेखक की मनसा पर जो अतीत के प्रति मोह है वही व्यक्त हुआ

हैं। 'कुण्डलीचक्र', 'लगन', 'कोतवाल की करामात' आदि में कुछ सामाजिक दृष्टि से भी उपन्यास रचना का प्रयत्न वर्मा जी ने किया है, परन्तु बाबजूब 'विचार-विमर्श' में सद्गुरुशरण जी अवस्था की लगन की प्रशंसा के और 'हिन्दी के सामाजिक, उपन्यास नामक पुस्तक में पृ० १११ पर वर्मा जी को हिन्दी का शरच्चन्द्र कहने के, मुझे तो वृन्दावनलाल जी का पात्रो से अधिक घटनाओं को, उनके नाट्यात्मक प्रत्यावर्त्तनों को महत्त्व देना विशेष रुचा नहीं। ऐतिहासिकता उपन्यास में होने पर भी चरित्र-चित्रण कितना सफलता से हो सकता है यह राखाल बाबू के मूल बँगला 'शशाक' 'कहरा', 'धर्मपाल' में, वा० ना० शाह की मूल मराठी और हिन्दी में अनूदित 'सम्राट अशोक' और 'छत्रसाल' में, क० मा० मुशी की मूल गुजराती 'पाटणनी प्रभुता', 'पृथ्वीवल्लभ', 'लोपामुद्रा' आदि में पाया जाता है। वृन्दावनलाल जी अनावश्यक वर्णनों में स्काट की भाँति उतरते हैं, और पात्रों के मनोव्यापार गौण हो जाते हैं। फिर पात्रों की चर्चा होती है तो अति भावुकता से। पूरा उपन्यास कई घटनाओं के थेंगरो का एक अद्भुत 'पैचवर्क' बन जाता है। प्रसाद जी के उपन्यास जिस दोष से असफल हैं, वृन्दावनलाल जी के उपन्यासों में भी वही सहसा-परिवर्त्ती खड खड ने विकीर्ण, सामग्री का अभाव पाये जाने वाले पात्र मिलते हैं।

राहुल वृन्दावनलाल जी की अपेक्षा इस बात में अधिक कुशल है। 'सह सेनापति' और 'जय यौधेय' यह दो ही उपन्यास ऐतिहासिक भित्ति वाले हैं, 'जीने के लिए' और अन्य 'सोने की ढाल' आदि सामाजिक काल्पनिक हैं परन्तु सबत्र राहुल जी अपने जिस उद्देश्य को लेकर चले हैं उस दृष्टि से पात्रों को उभारने-सँवारने में उन्होंने कोई कौरकसर बाकी नहीं छोड़ी है। प्राचीन भारत के विषय में राहुल जी की अपनी धारणाएँ हैं (पुरातत्त्व और नृसंस्कृति विकास विज्ञापन के आचार्यों में उस विषय में एकमत नहीं। परन्तु आदिम सभ्यता की पाश्चवभूमि पर चरित्रों को उठाने में कहीं-कहीं राहुल अपने आधुनिक संस्कारों से अभिभूत होकर अनैतिहासिकताएँ कर जाते हैं, प्रचार और कला का मिश्रण उनकी सोद्देश्य रचनाओं में स्पष्ट परिलक्षित है। अतः पात्रों के मन में शायद ही राहुल जी कहीं गहरे उतरे हैं। वे परिस्थितियों के जाल को बड़ी ही सुदृढ़ परन्तु सूक्ष्म रेखाओं में पात्र के आसपास बुन देते हैं। परिणामतः पात्र उसमें एक ऐतिहासिक अनिवार्यता के तर्क से बढ़ता चलता है। मानो उस पात्र की परिस्थिति से ऊपर अपनी स्वतन्त्र प्रज्ञा अथवा प्रत्यभिज्ञा नहीं। वैज्ञानिक भौतिकवाद में राहुल जी का विश्वास अनजान में उनकी उपन्यास कला को घोटकर, उनमें से तत्त्व-विज्ञान के तीव्र पूर्व-ग्रहों को सामने ला रखता है। इतिहास गौण हो जाता है, उस पर लेखक के मतव्य प्रधान। ऐसी अवस्था में मनोविज्ञान को, पर्याप्त अवकाश नहीं मिलता। राहुल के सभी उपन्यास एक प्रकार से नायिका-शून्य हैं। जीवन

के कर्म-पक्ष को प्रधानता देने के कारण पात्रों का भावपक्ष कमजोर पड़ जाता है। अभी हिन्दी में अच्छे ऐतिहासिक उपन्यासों की आवश्यकता बराबर बनी हुई है। हजारों प्रसाद द्विवेदी की 'बाण भट्ट की आत्मकथा' कुछ अंशों में इस अभाव की पूर्ति कर पायेगी ऐसी मुझे आशा है। परन्तु भारतीय इतिहास इतना बड़ा और विशाल है, लेखकों को उससे स्पर्ति क्यों नहीं मिलती, यह आश्चर्य है।

(८) जैनेन्द्रकुमार और (९) सियारामशरण गुप्त—जैनेन्द्रकुमार के उपन्यासों में एक प्रकार से मनोवैज्ञानिकता, विशेषतः भारतीय नारी अन्तःकरण का एक बहुत ही सहानुभूतिपूर्ण चित्र मिलता है। 'शुतुर्मुख पुराण' के लेखक ने जैनेन्द्र के सभी पात्रों को अत्युत्तम काम से पीड़ित और अन्य आलम्बनों द्वारा रति भाव की पूर्ति करने वाले सिद्ध किया है। नन्दकुलारे वाजपेयी जी भी जैनेन्द्र के पात्रों को अस्वस्थ, अशरीरी, अस्वभाविक मानते हैं। अज्ञेय ने कल्याणी पर अपना मत व्यक्त करते हुए उसकी नायिका में 'आत्म प्रपीडन' भाव परिलक्षित किया है। किन्तु देवराज उपाध्याय और डा० देवराज ने जैनेन्द्र के पात्रों का अधिक सहानुभूतिपूर्ण विवेचन किया है। इन सब मतों के होते हुए भी जैनेन्द्रकुमार के उपन्यासों की मनोवैज्ञानिक दृष्टि से समीक्षा करनी होगी तब निस्संशय हिन्दी के घटना-प्रधान उपन्यासों को पात्र-प्रधान बनाने का श्रेय उन्हें देना होगा। पात्र भी दो ही चार चुनकर, उनके अन्तर्द्वन्द्वों में पड़ने की लेखक की शैली हिन्दी में अपने ढंग की एक है। और उनके बाद के सभी उपन्यासिकों ने कम-अधिक प्रमाण में उसे ग्रहण किया है। गांधीवाद में जैनेन्द्र जी को आस्था, उनमें के कलाकार को खा गई यह दृश्य स्पष्ट है। जो उनके पात्र रक्त मांस के थे आरम्भिक कथा उपन्यासों में, वे अन्तिम उपन्यासों में आकर अधिकाधिक निराकार, उपासिता की आकृतियों की भाँति काल्पनिक और प्रेमियों को सिद्ध करने की सुविधा की दृष्टि से केवल अकित, जान पड़ने लगे हैं। परिणामतः उनमें का मानवीय अंश कम होता जाकर चिन्तन के प्रतीक मात्र बचे रहते हैं। जब लेखक अपनी चिन्ताधारा को स्पष्ट करने के हेतु पात्र बनाता-बिगाड़ता है, तब उसमें मानवीय यथातथ्य, स्वाभाविकता की कसौटी से वास्तववाद को ढूँढ़ना व्यर्थ होगा। कल्याणी पढ़कर मैंने जो पत्र जैनेन्द्र जी को लिखा उसमें उस पत्र के 'एबनार्मल' होने का जिक्र था—जैनेन्द्र जी ने उत्तर में लिखा 'वैसे आज नाम पर कौन है? नाम ही कहाँ निश्चित है?' 'सुनीता' और 'त्याग पत्र' में खड़ नीति मूल्यों को जो चुनौती है वह मनोविश्लेषण के मोह में पड़कर लेखक ने कल्याणी में आकर जैसे मन्द कर दी है। इस बीच में 'प्रस्तुत प्रश्न' का सभी प्रश्नों को अहिंसा की मार्फत से देखना शुरू हो गया है और मनोविज्ञान अध्यात्म की कुहेलिका में अर्थवैज्ञानिक हो गया है। अब जैनेन्द्र कोई उपन्यास कभी लिखेंगे इसमें भी बहुत शका है। उनमें

की सृजन शक्ति अब जैसे दूसरे मार्गों में उपन्यास-कला की दृष्टि से कहे तो 'बहुक' गई है। नेता जैनेन्द्र ने कथाकार जैनेन्द्र खो दिया है।

गांधीवाद के प्रबल सत्कारों के दूसरे उल्लखनीय औपन्यासिक है सियाराम-शरण गुप्त ! उ होने कवि की आत्मा पाई है, अत वे जैनेन्द्र की भाँति दार्शनिकता के फेर में इतने जल्दी खो नहीं जाते। रस की सृष्टि उनके निकट अधिक सार्थ है, बनिस्वत ब्रह्म जिज्ञासा के। परिणामतः उनके दो ही उपन्यास 'देखन' में छोटे लगे, धाव करत गम्भीर' है। 'नारी' और 'गोद' में एक ग्रामीण स्त्री जमना की पति-भक्ति का पुत्र मे केन्द्रित होना और गोद में दो भाई दयाराम और शोभाराम के मातृ-प्रेम के बीच में पार्वती के मातृत्व-भाव का एक परस्पर-बन्धक का काम करना बहुत ही सुन्दर शैली से चित्रित है। जहाँ जैनेन्द्र के पात्रों का मनोवैज्ञानिक निरूपण कुशल सम्वादों द्वारा होता है, वहाँ सियाराम जी की रचना में तयमित प्रसंगों का चुनाव, अन्य पात्रों का प्रधान पात्रों से सम्बन्ध तथा स्थल स्थल पर दी हुई अकारण उपमाओं द्वारा मनोवैज्ञानिक विश्लेषण प्रस्तुत किये गये हैं। जैनेन्द्र जी ने अहिंसा अथवा अनासक्ति को उसके अतिवादी छोर तक एक कठोर तार्किक की भाँति पहुँचाया है। परन्तु सियाराम जी ने अपने पात्रों को सवत्र स्वाभाविकता की मर्यादा में सरक्षित रखा है। अतः कहीं भी वे ग्रामीण आदर्शों को अतिक्रमित नहीं करते। सुनीत' के हरिप्रसन्न के सम्मुख विवस्त्र होने या कल्याणी के या बुआ के जीवन के अन्तिम भागों में सामाजिक दृष्टि से अधःपातित होने की जो असाधारण परिस्थिति जैनेन्द्र उपस्थित करते हैं, सियाराम जी के उपन्यासों में वैसी स्त्री-सामने अपने आती ही नहीं। सियाराम जी नारी सृष्टि वैसी आवेगों से आविष्ट नहीं, और न ही पुरुष पात्र अन्तर्द्वन्द्वों से प्रपीडित। जैनेन्द्र जहाँ मनोविश्लेषक हैं, सियाराम जी रुढ़ समाज मर्यादा में व्यक्ति की मानसिक दुर्बलताओं का बहुत सुन्दर चित्र उपस्थित करते हैं। अतः सघर्ष जैनेन्द्र का प्रिय विषय है। रुढ़ आत्मा की विद्रोही छटपटाहट, असन्तोष और घुमडन से उपजी तकलीफ का चित्रण उन्हें कहीं कहीं बस्तोवस्की के निकटतम पहुँचा देता है। परन्तु सियाराम जी की नारी टालस्टाय की अन्ता की भाँति है। उनके भीतर एक नृद, अदृष्ट आस्तिकता है। अतः सघर्ष होता भी है तो भावनाओं के ही बीच में, भाव और बुद्धि, विकार और विचार के बीच में नहीं। दोनों की शैली पर शरद्वाबू का प्रभाव है—चरित्र के प्रति दोनों ही कठणा-कातर हैं—प्रेमचन्द की भाँति चरित्रहीन को किसी भी उपाय से चरित्रपूर्व सिद्ध करने की चिन्ता में व्यग्र नहीं और न ही उग्र या नागर की भाँति उसके प्रति व्यग्र वितृष्णा से क्रुद्ध या भुंभलाहट से भरे।

(१०) अज्ञेय और (११) इलाचन्द्र जोशी—अज्ञेय के 'शेखर' के केवल दो ही भाग अभी प्रकाशित हुए हैं। और पता नहीं—तीसरा भाग क्या और

देश-प्रेम और मृत्यु के सम्बन्ध में इन विभिन्न पात्रों के विचारों को उपस्थित किया था। मेरा निष्कर्ष था कि शेखर बहुत कुछ असामाजिक है और इस कारण से वह क्रान्ति-नेता नहीं बन सकता।

इलाचन्द्र जोशी के 'धृष्ट्यामयी' से 'सरस्वती' से धारावाहिक चलने वाले 'निर्वासित' तक के उपन्यासों में अज्ञेय की ही भाँति एक व्यक्तिवादी कलाकार के दर्शन होते हैं। अज्ञेय यदि फ्रायड की धारणाओं से अधिक प्रभावित हैं तो इलाचन्द्र जी युग के (देखिये विजनवती की भूमिका और साहित्य सर्जना में शरच्चन्द्र पर लेख) युग भारतीय अध्यात्मवादियों के बहुत निकट आता है चूँकि वह एक रहस्यात्मक चिर-उपस्थित सर्वान्तरात्मा में विश्वास करता है। परन्तु 'पर्व की रानी' और 'प्रेत और छाया' में लेखक का मौन विकृतियों पर अटकना पुनः उसी असामाजिकता में लेखक को डाल देता है, जिसका एक रूप अज्ञेय में है। सन्यासी इस दृष्टि से इलाचन्द्र का सबसे सफल उपन्यास है। भारी शैली की कुछ अस्वाभाविकता छोड़कर उसमें लेखक अपने प्रतिपाद्य के प्रति मनोज्ञानवैज्ञानिक दृष्टि से बहुत सचेष्ट और जागरूक हैं। यदि अज्ञेय उद्धृत ग्रह के चित्रण में सफल हैं तो इलाचन्द्र आहत ग्रहशून्यता के। उनके पात्र हीन-ग्रन्थि से पीड़ित हैं। अतः वे कई स्थलों पर अनावश्यक कड़ों और अनास्था व्यवहृत करते चलते हैं—जो कि आधुनिक युग का एक अवश्यम्भावी अभिशाप है। क्या ही अच्छा होता यदि ये पात्र अपनी भुँभलाहट कुछ व्यापक सामाजिकता पर भी उँडेल देते।

साम्यवादी दल (१२) यशपाल (१३) अञ्जल और (१४) कृष्णदास— यशपाल ने जितना अच्छा लिखा है, उतना ही उस पर बहुत कम समीक्षा रूप में कहा गया है। यशपाल के दो उपन्यास हैं—दादा कामरेड और देशद्रोही। दूसरा पहले से अपेक्षाकृत अधिक सफल है। पहले में रोमांस और साम्यवाद घुलमिल नहीं पाये हैं। दूसरे में वे दोनों एकात्म हो गये हैं। पहला उपन्यास शरद् बाबू के डा० सव्यसाची के आदर्श के कारण अतिरजित, चरित्र के उत्तर में गढ़ा गया। शेखर द्वितीय भाग के अन्तिम अंशों में जिस सेनापति की रहस्यमयी हलचलों का उल्लेख है, दादा कामरेड का भी मूलधार वही व्यक्ति जान पड़ता है। परन्तु दादा कामरेड का पुनः उतना ही कठोर आदर्श और मानवोपरि हो गया है जितना डा० सव्यसाची का। यशपाल की शैली बहुत आकर्षक है। प्रेमचन्द के बाद यशपाल में उतने ही यथार्थवादी आकर्षक, सजीव वर्णन मिलते हैं। देशद्रोही में मनोवैज्ञानिक दृष्टि से बहुत सफल कथा है। यशपाल के सभी नायक (तर्क का तूफान कहानी सग्रह भी देखिए) दुर्बल होते हैं। नारी सबल बन जाती है। शैल और चन्दा इसी प्रकार की सृष्टि हैं। जो कि शरच्चन्द्र की आभा और कमला की बड़ी बहनें मात्र जान पड़ती हैं। यशपाल की

कला में सबसे खराब अंश यह है—जहाँ यह एक सतर्क प्रचारक की भाँति पात्रों के मुँह से वही बुलवाते हैं जो कि उन्हें ईप्सित है। परिणामतः पाठक के मन में यह भाव पैदा हो जाता है कि हमारे साथ कोई गहरी साजिश की जा रही है। उपन्यास राजनैतिक उद्देश्य को लेकर लिखे न जायें, यह मेरा मत नहीं, परन्तु उपन्यास में प्रचार बहुत अप्रत्यक्ष और अज्ञातरूप में हो। देशद्रोही में यह बहुत ही अधिक उग्र और स्पष्ट रूप में हुआ है। टण्डन को यह उपन्यास पसन्द आने का कारण भी यही है। मैं आशा करता हूँ कि इतनी लुभावनी, सरस शली के साथ यशपाल अपनी अगली कृतियों में इस सम्बन्ध में अधिक फिक्रमन्द रहेंगे। आज के सभी औपन्यासिकों में निस्संशय उनका भविष्य उज्ज्वलतम है क्योंकि मनोवैज्ञानिकता के लिए वे अन्य लेखकों की भाँति खींचतान नहीं करते—सीधे अपनी बात कह जाते हैं जिसमें मनो-वैज्ञानिकता अपने आप व्यक्त हो जाती है। खन्ना का चित्रण इस दृष्टि से हिन्दी में अभूतपूर्व है। मुल्कराज आनन्द के चरित्र जैसे जीवित, सामाजिकता लिये हुए और स्पष्ट होते हैं, यशपाल भी अपनी कुशल तूली से दो-चार रंगों में सधे हुए हाथों से चुनी हुई रेखाओं में काफी बड़ा कमाल उपस्थित करते हैं। यशपाल का दूसरा दोष अनावश्यक विस्तार और पुनरावृत्ति है। शौकत उस्मानी की एक किताब है 'चार पात्री' और देशद्रोही के खन्ना का वजीरोस्तान से स्टालिनाबाद होते हुए रुस जाना यह वर्णन 'चार पात्री' से तौलकर देखने लायक है। शौकत उस्मानी अधिक प्रभाव-शाली हैं यद्यपि उनके चित्र सम्पूर्ण नहीं हैं। यशपाल 'डीटेस' देने जाते हैं और जैसे उसी में अटक जाते हैं।

'अचल' का हाल ही में एक उपन्यास 'चढ़ती धूप' प्रकाशित हुआ है जो कि इसी साम्यवादी परम्परा का उपन्यास है। परन्तु 'अचल' बाबजूद उनके कवि होने के नाते अनावश्यक भावुकतापूर्ण वर्णनो, तुल्य दिये हुए अन्त रखे बहुसं-मुवाहसो से भरे सवादी और भाषा के अटकपटे प्रयोगों के तारा के चित्रण में सफल हैं। ममता में पुनः वही भारतीय औपन्यासिक नारी के प्रति 'अधिक स्वप्न, तुषि अधिक कल्पना' वाला देवी भाव व्यक्त हुआ है। फिर भी नायक का मजदूरी में जाकर रहना और वहाँ के जीवन बहुत-कुछ यथार्थ के निकट है। मध्य वर्ग के पात्र के सत्कारों के साथ न्याय किया गया है और चरित्र चित्रण में काफी मनोवैज्ञानिक सूक्ष्मता से काम लिया गया है। परन्तु फिर भी उपन्यास अच्छा होते हुए भी मनोवैज्ञानिक दृष्टि से उसमें कई भूलें रह गई हैं—मोहन का चित्रण स्वाभाविक नहीं हुआ है। अन्त में जहाँ मूर्च्छाधीन नायिका के मन का चित्रण है—उसमें कई 'का प्रयोग करने पर भी अनावश्यक सगति और अस्वाभाविक तर्कयुक्तता बतलाई गई है। परन्तु 'अचल' के अगले उपन्यास 'अधिक प्रखर होंगे यह 'चढ़ती धूप' से पता चलता है।

श्रीकृष्णदास के दो उपन्यास छपे हैं। जिसमें से एक 'अग्निपथ' मैंने देखा है। इसमें भी कहो, मजदूर जीवन को पार्श्व भूमि मानकर रमेश, प्रेम, लुई, रेखा, सोना के चित्र प्रस्तुत किये गये हैं। परन्तु 'अचल' की भाँति इस लेखक का, मजदूर जीवन से प्रत्यक्ष निकट सम्पर्क का अभाव तो नहीं जान पड़ता—परन्तु फिर भी अन्तिम भागों में साम्यवादी दल की राजनतिक गतिविधि का द्योरा बहुत ही हानिकारक हो गया है। पुन पात्र ऐसे चलते फिरते हैं मानो किसी नशे से परिचालित। उनके और भी कोई मानवोच्चित आवेग-प्रवेग, आकर्षण-विक्षण है—यह सब कुछ मानो लेखक ने भुला दिया। प्रचार न कला की हानि कर दी है। फिर कलाकृति में पहले कला अपेक्षित है—न कि प्रचार। प्रचार भी किस बात का किया है यह सब कुछ स्पष्ट नहीं होता। 'अग्निपथ' में रोमांस और राजनीति अनघुल रूप में गड़ु मड़ु की गई है। फलतः मनोवैज्ञानिक दृष्टि से पात्रों में नाटकीय परिवर्तन होते जाते हैं। रमेश और रेखा उन सब पात्रों में बहुत सजीव हैं परन्तु उपन्यास में 'पूनिटो' नहीं आ पाई है। मनोविज्ञान मन की एकात्मा को पहले चाहता है।

नये प्रकृतिवादी—(१५) पहाड़ी (१६) नरोत्तमप्रसाद नागर—श्रीकृष्णदास के 'अग्नि-पथ' की रेखा की अपेक्षा पहाड़ी के सराय की नायिका रेखा अधिक सशक्त, स्वस्थ और सजीव है। वह बद्धदेव बसु की 'आनन्दा' के स्थान में अनेक प्रतियों को अपनी ओर आकर्षित करती है। पुरुष वी काम, प्रेम, वासना-आकर्षण आदि यौन-प्रवृत्ति की विभिन्न छटाओं का बहुत सुन्दर चित्रण पहाड़ी की उपन्यास तथा कहानी-कला में मिलता है। परन्तु मनोविज्ञान पर अधिक जोर देने से कारण अनूपलाल मण्डल की सीमासा की आलोचना 'विशाल भारत' में करते हुए जैसे मैंने कहा था—मनोविज्ञान साधन है, साध्य नहीं—यह बात पहाड़ी भूल जाते हैं। कई स्थलों पर भात्मिक मनोविश्लेषण मिलता है, वह वैज्ञानिक सामाजिकता को लिये हुए है। उदाहरणार्थ प्रेम के सम्बन्ध में सराय पृ० २४०-२४७ पर यह मन्तव्य—यह प्रेम एक लाटरी वाला जुग्रा स्वीकार किया जा रहा है। वह खेन भी अन्त में भाग्य की पक्की बीवार पर टकराता है। नारी का अस्वस्थ रूप और उसके विचित्र हाव-भावों के लिए समान उत्तरदायी है। वह व्यक्ति नहीं। परिवार बढ़ता चला गया। कुछ पुराने विचारों की मजबूत कड़ियाँ नहीं टूट सकीं। समाज और कला। वे कौलें उसी भाँति रहें और अन्त में परिवार जीर्ण होकर उन कीलों में भूलने लगे। कई परिवारों वाला समाज विचारों में अतीत की बुवाई देता रहा आदि आदि।

प्रथम प्रकृतिवाद उफान में सुधार का जोश था। 'उग्र' ने चाकलेट पर लिखा, चाकलेट प्रथा मिटाने के मसीहा के आवेश में। वैसे ऋषभचरण और चतुरसेन ने वैद्य जीवन पर लिखा। जैनधर्म की मृणाल कुशा वैद्यपद के प्रति जैसे हमारी

सहानुभूति को खींचने में तंगी रही और हमारे पाप-पुण्य के बाट ही गलत बताने लगी। पहाड़ी ने बहुप्रेमिकता और बहुपत्नीत्व को समाज की एक स्वीकृत श्रृंखला (एक्सप्लेड फ़ैक्ट) की भांति दिखा। नरोत्तम नागर ने एक क्रमशः आगे जाकर यह बतला दिया कि देशभक्त और देशभक्तितन सोभा और कीतवाल, शशि श्रौत आशा—निम्नमध्यवर्ग के ये आदर्श लोलुप अस्वस्थ मन के कीड़े एक न एक प्रकार से मानसिक वेद-व्यवसाय में ही लगे हुए हैं। 'बिन के तारे' अस्वस्थ, हगण मन के पात्रों का अध्ययन प्रस्तुत करता है। इलाचन्द्र जोशी के पात्र यदि एक प्रकार की अस्वस्थता से प्रपीडित हैं तो नागर के दूसरी। नागर के पात्रों की सकाई में इतना कहा जा सकता है कि उनकी अस्वस्थता समाज-निर्मित है, व्यक्ति की स्वयं निर्मित नहीं। पैनी व्यात्मक शैली के कारण नागर का यह श्रृंखला उपन्यास नव्य-प्रकृतिवादियों की दृष्टि से एक महत्त्वपूर्ण वस्तु है। आज के कृत्रिम समाज जीवन और विषमताओं ने ऐसी गुत्थियाँ और भ्रमेले हमारी जिन्दगी में पदा कर दिये हैं कि जो नागर के मत से सुलभ नहीं सकतीं। अतः उन पर हँसना यही एक मात्र उपाय बाकी है। उपाय कछुआ है परन्तु यह भी एक रत्न है।

इस दल के लेखकों ने जहाँ समाज के वर्जित प्रदेश का यथार्थवादी रोमांस उछाड़कर एक और समाज का हित किया है, वहीं असली होने की बदनामी सहकर भी एक अनहित किया है। कला के क्षेत्र को अति वैज्ञानिक बनाकर उन्होंने उसकी सामाजिक उपयोगिता को मर्यादित कर दिया है। एक किशोर या किशोरी के हाथ में इनकी पुस्तक अनादवस्तु भाव से ही दी जा सकती है।

(१७) अन्य सर्वदानन्द वर्मा, ऊषादेवी मित्रा, उपेन्द्रनाथ 'अशक', भगवतीप्रसाद वाजपेयी आदि—अब अन्त में बचे रहते हैं कुछ ऐसे औपन्यासिक जिनका अपना मत विशेष नहीं है, जो संश्लेष रचना नहीं करते और न ही वे किसी 'वाद' में बाँधे जा सकते हैं। 'नरमेध', 'प्रश्न', 'अनिकेतन' के लेखक सर्वदानन्द समाजवादी वर्ग में आ सकते हैं। पात्रों को वे काफी तीखे सघर्ष में डालते हैं, परन्तु उन गुत्थियों में से उन पात्रों का विस्तार नहीं होता। वे जैसे उन्हीं प्रश्नों में खो जाते हैं। इस दृष्टि से कवि की भावुक आत्मा उपन्यास लेखक पर हावी हो जाती है। करीब करीब यही स्थिति भगवतीप्रसाद जी वाजपेयी की है। परन्तु वे कथा का सुन्दर आधार देते हैं, अतः घटनाएँ अपने आप में स्पष्ट हो जाती हैं। उनके पात्र अक्सर दार्शनिकों की भाँति बातें करते रहते हैं। कई स्थलों पर वे अस्वाभाविक जगन पड़ते हैं। मनोवैज्ञानिक विश्लेषण के चक्कर में दोनों ही लेखक नहीं पड़ते—सामाजिक विषमता से आहत व्यक्ति के कुछ वर्गों को मुखर करना ही उनका प्रधान उद्देश्य है। तीसरे प्रगतिशील लेखक हैं उपेन्द्रनाथ 'अशक'। आपके भी एक ही दो उपन्यास प्रकाशित हुए हैं—परन्तु उनमें नारी-चरित्रों का अच्छा अध्ययन है। यथार्थ और आदर्श के सघर्ष की

उन्हीं कथा-लेखक कृष्णचन्द्र की ही भाँति 'अश्व' भी पैनी दृष्टि से व्यंग्य द्वारा उद्भासित करते हैं। तीनों लेखकों में 'अश्व' के पात्रों के मन का चित्रण अधिक वैज्ञानिक है।

हिन्दी की एक मात्र उपन्यास-लेखिका हैं सुश्री ऊषादेवी मित्रा। 'वचन का मोल', 'पिया' और 'जीवन' की मुस्कान' इन तीनों उपन्यासों में आधुनिक नारी का पक्ष उन्होंने सबल तर्कों से सामने रखा है। परन्तु प्रमाद और निराला के उपन्यास लेखन की ही भाँति ऊषादेवी भाषा की नक्काशी में काव्यात्मक शैली में कुछ इस प्रकार खो जाती हैं कि पात्र स्पष्ट रूप से सामने नहीं आ पाते। उनका प्रथम उपन्यास तीनों में सर्वाधिक सफल है। कजली का चरित्र-चित्रण मनोवैज्ञानिक दृष्टि से निरूपण है। शरच्चन्द्र की आत्म पीडक नायिकाओं को ऊषादेवी की पिया की चाबुक वाली नायिका का खासा उत्तर है। परन्तु फेमिनिज्म अतिवाद है।

आज के हिन्दी उपन्यासकार की स्थिति की कलक बहुत कुछ 'म ह्रिय-सन्देश' के उपन्यास ग्रंथ के अन्तिम अंश लेखकों की आपबीती से चुने गये निम्न वाक्यों से मिल सकती है। मानो हिन्दी का औपन्यासिक कहता है—

जीवन की प्रमुख घटनाएँ—कोई खास नहीं। जिन्दगी मेरी विचित्र परिस्थितियों के भीतर बीती है और बीत रही है। १९२६ में एक उपन्यास गंगा पुस्तकमाला से प्रकाशित हुआ जो असफल उपन्यास रहा। बहुत अधिक कमजोरी का अनुभव कर रहा हूँ, लिखने के लिए मुझे सबसे अधिक प्रेरणा सम्भवतः अपनी बीमारी से मिली है। उपार्जित जमींदारी तथा शहरी जायदाद के कारण यहाँ बस जाना पड़ा, इसके अतिरिक्त मेरे जीवन में अन्य कोई उल्लेखनीय बात नहीं। मैंने पढ़ा कम है, खेला बहुत है। मैं भारत के अनेक समर्थवान धनीमानी भाइयों के द्वार खट-खटाकर चुप हो बैठा हूँ। मेरी अब एक ही अभिलाषा है कि मैं ससर्ग का सर्वश्रेष्ठ उपन्यासकार होकर रहूँ। मेरा जीवन ही स्वयं इतना अद्भुत, इतना कष्टपूर्ण है। मैं सदैव से ही वृत्साहसिक रहा हूँ। भगवान् पर मेरा अटूट विश्वास है। कोई मुझ से पूछे कि जीवन का लक्ष्य क्या है, तो मैं कहूँगा—जीवन इस दृष्टि से देखा जाय तो हिन्दी का आधुनिक उपन्यास-साहित्य अभी कुछ नहीं है। लेखक वह हैं जो सो फीसदी सच्चा आदमी नहीं हैं।

उपसंहार—प० रामचन्द्र शुक्ल ने सन् १९६२ में दिसम्बर में हिन्दी साहित्य-सम्मेलन की साहित्य-परिषद् से भाषण देते हुए कहा था—“पर मेरा एक निवेदन है। इधर बहुत से उपन्यासों में देश की सामान्य जीवन-पद्धति को छोड़ बिल्कुल यूरोपीय सभ्यता के संचि में ढाले हुए छोटे से मनुष्य समुदाय के जीवन का चित्रण बहुत अधिक पाया जाता है। मिस्टर, मिसेज, मिस, डाइग-रूम, टेनिस, मोटर पर हवाखोरी, सिनेमा इत्यादि ही उपन्यासों में अधिक दिखाई पड़ने लगे हैं। मैं मानता

हैं कि आधुनिक जीवन का यह भी एक पक्ष है, पर सामान्य पक्ष नहीं। देश के असली, सामाजिक और गृहस्थ जीवन के जैसे चित्र पुराने उपन्यासों में रहते थे वैसे अब कम होते जा रहे हैं। यह मैं अच्छा नहीं समझता। उपन्यास के पुराने ढाँचे के सम्बन्ध में मैं एक बात करना चाहता हूँ। वह यह कि वह कुछ बुरा न था। उसमें हमारे भारतीय कथात्मक गद्य प्रबन्धों के स्वरूप का भी आभास रहता था। (पृष्ठ १०६७)

शुक्ल जी सदा एक पुरातन पुनरुज्जीवक (रिवाइवलिस्ट) के रूप में सामने आते रहे। उपर्युक्त अवतरण के अन्तिम अंश से असहमत होते हुए भी प्रथम अंश से बाव भी यही कोई भी अपना अभिन्न मत ही बनावेगा। सचमुच ऊपर की लम्बी चौड़ी छानबीन से जान पड़ता है कि चाहे समाज विज्ञान हो या मनोविज्ञान, वह हमारे साहित्य की आन्तरिक आवश्यकताओं से पनपकर ऊपर आना चाहिए—न कि केवल बाह्य, विदेशी आये हुए, जीवन से विच्छिन्न, अनमिल दम्तु के रूप में। इस दृष्टि से प्रेमचन्द के बाव भारतीय जनता के मनसा में प्रवेश कर उसके स्तर पर स्तर खोलने वाला महान् प्रतिनिधिक औपन्यासिक हिन्दी में अभी नहीं है, यही कहना पड़ेगा। साहित्य के इतिहास के साथ साथ मनोविज्ञान के इतिहास में भी सशोधन होते गये। पहले जमाने का स्थितिवादी, मन को विभिन्न तद्दृष्टान्तों में बाँटने वाला 'फंक्शनी' मनोविज्ञान जाकर व्यक्तिप्रधान मनोविज्ञान आया। बाव में 'चेतना-प्रवाह' वाद चला, फिर अवचेतन के काम प्राधान्य का फ्रायड-पन्थ चला। उसे पुन उल्टर और युग ने अपने अपने तरीके से सशोधित किया। आवेग प्रधान और सामाजिक मन-प्रधान वाद चल पड़े। बरताववादी उधर अलग मन को घसीटकर गरीर शास्त्र का अंग बनाने की फिर में हैं। और आत्मा केवल कुछ सवेदनाओं के पूर्व-परिचालित उत्तेजना उत्तर सघातों की व्यवस्था मात्र बना दिया गया है। फिर भी अभी सशोधन चल ही रहे हैं। किसी निश्चित कसौटी पर मनोविज्ञान पहुँचा नहीं है। साहित्य के प्रगतिशील (प्रधानतः मार्क्सवादी) आलोचक मनोविज्ञान पर अधिक आश्रित साहित्य को अस्वस्थ और वर्गीय विषमता के साथ से पलायन करने वाला केवल बुद्धिवादी साहित्य मानते हैं। काडवेल फ्रायड पर अपने निबन्ध में कहता है कि एक जमाने में लोग राम नाम (या ईश्वर) में खाने का प्रयत्न कर रहे थे। अब उसके बजाय 'लिविडो' आ गया है। मगर राबर्ट आरबर्न ने अपनी बहुत ही मार्मिक पुस्तक 'फ्रायड और मार्क्स' में इस तथाकथित प्रगतिवादी अर्थमत्य का विरोध करते हुए सिद्ध करने का प्रयत्न किया है कि कैसे दोनों चिन्तकों के मन परस्पर पूरक थे। अस्तु उस विवाद में मैं पड़कर प्रश्न यहाँ इतना ही है कि हिन्दी उपन्यासों में श्री प० रामचन्द्र शुक्ल जी की प्रिय दाम्बावली में अन्त प्रवृत्ति या शील वंचिष्य के उत्तरोत्तर विकास उद्घाटन के कई प्रयत्न हिन्दी के आधुनिक उपन्यासों में हुए हैं। परन्तु सभी सफल नहीं थे जा सकते।

‘हिन्दी के सामाजिक उपन्यास’ (आधुनिक) हिन्दी-उपन्यासों पर शायद एक मात्र आलोचनात्मक पुस्तक (जो कि बहुत ही ऊपरी ऊपरी और असन्तोषजनक है) के अन्तिम पृष्ठ पर लेखक की शिकायत थी ‘हिन्दी में उद्देश्य-प्रधान उपन्यासों की कमी नहीं। उद्देश्य को चरित्र-चित्रण के रूप में सरसतापूर्वक बहुत ही कम उपन्यासों में व्यक्त किया गया है।’ (पृ० १४८)। इस पुस्तक को लिखे छ वर्ष हो गये। अब इस शिकायत के लिए इतनी गुंजाइश नहीं रही। सन्यासी शखर देशदोही, चढ़नी धूप ने बहुत कुछ इस कमी की पूर्ति की है। परन्तु अब उल्टे यह कहने का प्रसंग आया है कि हिन्दी के घटना-प्रधान उपन्यास पात्र प्रधान तो बन परन्तु वे इतने अधिक कि उपन्यासकार पात्र से बाहर की जगत् जीवन और जड़ सृष्टि के प्रति मानो अपनी प्रामाणिकता या सजीव स्पर्श खो बैठा। अब इस बात की आवश्यकता है कि उपन्यास में सामाजिक मन का निरूपण हो। जैसे कि युद्धकालीन पश्चिमी औपन्यासिकों ने किया है। सहेनबुर्ग का पेरिस का पतन, वरसिलेवस्का का ‘पृथ्वी और आकाश’, यासिलो ग्राममैन का ‘जनता अजेय है’, लिनयुताग का ‘आंधी में एक पत्ता’, सिबलेयर का ‘नो पासारान’ या सिलेपे का ‘फोटामारा’—इन्हें केवल प्रचारक उपन्यास कहकर टाल देना नहीं चाहिए। इनमें उच्चकोटि की कला है, जो कि प्रचार की केवल स्वाकु नहीं सहजग्राह्य बना देती है। उन उपन्यासकला के सफल अधिकारियों से हमें बहुत कुछ सीखना चाहिए। टेक्निकल अपने आसपास के प्रति सजग जागरूकता, यथाथवाद, सोद्देश्य रचना को कला-शून्यता से बचाना। क्या आज हमारे जीवन में कम प्रश्न हैं? जमींदार कृषकों की समस्या रामचन्द्र शुक्ल ने अपने इतिहास में ५० ६४३ पर बताई ही है, परन्तु साम्प्रदायिक समस्या, अछूतों के मानसिक विकास का प्रश्न, स्त्रियों के समानाधिकार का प्रश्न, शिक्षा और सैनिक का प्रश्न, राजनतिक कार्यकर्त्ताओं की रोजी का प्रश्न, मनफाखोरो और विदेशी पूँजीवादी के आश्रय में चलने वाले स्वदेशी पूँजीवाद का प्रश्न एक दो नहीं ऐसी अनेकों समस्याएँ हैं जो कि हमारे नित्य-जीवन को परेशान करती हैं, उन्होंने गतिरोध सब दिशाओं में उत्पन्न कर दिये हैं। इस युग का प्रधान साहित्यिक माध्यम उपन्यास है। हमारे लेखकों को चाहिए कि वे पाठकों के मन की भूख को समझें। इन सब प्रश्नों पर, एक कलाकार की सहानुभूति से उपन्यास दें। उपन्यास—और—और उपन्यास यह बढ़ते हुए युग की माँग है। ऐसी स्थिति में क्या हिन्दी लेखक उन्हें केवल अनुवाद देगा—या फिर सस्ती, रोमास पर आश्रित, जासूसी किस्म की लम्बी कहानियाँ? मेरे इस लेख से यदि हमारे लेखकगण अपना आलस्य छोड़कर कुछ सक्रिय हो उठें, तो हिन्दी-सत्तार को इस बात की खुशा होगी।

कहानी-कला

कहानी कैसे बड़ी ?

लाकवार्त्ता में आधुनिक कहानी के बीज निहित हैं। शर्म-परिहाराथ, मनोरजनार्थ, उत्सव आदि प्रसंगों पर मनोविनोदार्थ आख्यायिकाओं का प्रश्रय लिया जाता रहा है। आरम्भ में इन कहानियों में चमत्कार का अंश विशेष था। बाद में वे नीति और उपदेश के दृष्टान्त बन गईं। फिर भी मध्ययुग तक उनमें अस्वाभाविकता की मात्रा अत्यधिक थी। कहानी का आरम्भ कैसे हुआ और भारतीय तथा विदेशी साहित्य में उनका विकास कैसे हुआ, इस विषय में हिन्दी के तीन प्रसिद्ध कहानीकारों तथा दो आलोचकों के मत सुनिये—

१ “कहानियों का जन्म तो उसी समय से हुआ, जब आदमी ने बोलना सीखा, लेकिन प्राचीन कथा-साहित्य का हमें जो कुछ ज्ञान है, वह ‘कथा-सरित्सागर,’ ‘ईसप की कहानियाँ’ और ‘अलिफ लेला’ आदि पुस्तकों से हुआ है। यह उस समय के साहित्य के उज्ज्वल रत्न हैं। उनका मुख्य लक्षण उनका कथा-वंचित्र्य था। मानव-हृदय को वंचित्र्य से सर्वे प्रेम रहा है। अनोखी घटनाओं और प्रसंगों को सुनकर हम अपने बाप-दादों की भाँति ही आज भी प्रसन्न होते हैं। हमारा ख्याल है कि जन-रुचि जितनी आसानी से अलिफ-लैला की कथाओं का आनन्द उठाती है उतनी आसानी से नवीन उपन्यासों का आनन्द नहीं उठा सकती और अगर काउण्ट टालस्टाय के कथनानुसार जनप्रियता ही कला का आदर्श मान लिया जाय तो अलिफ लैला के सामने स्वयं टालस्टाय के ‘वार एण्ड पीस’ की कोई गिनती नहीं।” —प्रेमचन्द

२ “कहानी का जन्म मानव-सृष्टि के साथ-ही-साथ हुआ है। आदम और हौवा का जो प्रथम संयोग था, उसकी भी एक कहानी है। एक प्रकार से वही कहानी सृष्टि की समस्त कहानियों की मूल प्रेरणा है। प्रायः कहानी का मूलधार कृतृहल में रहता है। कहानी का उद्गम वास्तव में वृत्तवर्णन में है। चिर-वियोग के बाद जब दो मित्र आपस में मिलते हैं तो प्रायः एक दूसरे से कहते हैं—‘अपना हालचाल कह जाओ।’ बहुत सम्भव है कि प्रारम्भिक कहानी का उद्गम वेदना से हुआ हो। कहानी के मूल रूप हमें ससार के समस्त आदि-ग्रन्थों में मिलते हैं। ऋग्वेद की ऋचाओं में यज्ञ-तत्र अनेक कहानियाँ मिलती हैं। प्रायः उनका रूप कथनोपकथन-प्रधान हुआ करता था। हर एक धर्म के मूलग्रन्थ कथामूलक हैं। जब हम महाकाव्यों पर दृष्टिपात

करते हैं तो उनमें भी हम कथा-साहित्य की विशेषता पाते हैं। कम विकास की दृष्टि से देखा जाय तो कहानी की तीसरी पीढ़ी उपदेशपूर्ण छोटी छोटी कहानियाँ हैं। इसी कोटि में ईसप की कहानियाँ, पंचतन्त्र और हितोपदेश आते हैं ।”

—भगवतीप्रसाद राजपेयी

३ “प्राचीन युग में सबसे प्रथम भारतीय साहित्य के ऋग्वेद, उपनिषद, साख्य, पंचतन्त्र, नन्दीसूत्र और जातको म कथा-साहित्य का अनूठा संग्रह मिलता है। न्याय और दर्शन के गूढ़ सिद्धांतों को समझाने के लिए इन सिद्धांतों और उपायानों का उपयोग होता था। विचारों की दृष्टि से इनमें की कुछ कहानियाँ आज भी विश्व-कथा-साहित्य में बेजोड़ ठहरती हैं। रचना-संगठन की दृष्टि से इनमें और आधुनिक कहानियों में विशेष अंतर है। आख्यानो को न तो उपन्यासों की श्रेणी में रख सकते हैं, न कहानियों की। वे एक अलग कोटि के हैं। प्रायः एक आख्यान के अंतर्गत कई उपकथाएँ चलती हैं। ईसा की चार शताब्दी पूर्व हेरोडोटस ने अपनी पुस्तक में अपनी से १०७ वर्ष पूर्व के कहानीकार ईसप का उल्लेख किया है। लैटिन भाषा की सबसे पहली कथा जो गोल्डन ऐस' के नाम से अंग्रेजी में अनूदित हुई, सम्भवतः मौलिक नहीं, वह ग्रीक कथाकार 'एम्प्यूलियस' रचित है। ग्यारहवीं शताब्दी में 'कथा सरित्सागर' की रचना हुई। इसके पहले 'बृहत्कथा मजरी' प्रकाशित हो चुकी थी। हितोपदेश की रचना चौदहवीं सदी के पूर्व ही हुई, यह निश्चित है। कुछ लोगो का मत है कि मध्य एशिया की सब जातियों के कथा-साहित्य पर भारत की प्राचीन आख्यायिकाओं की छाप स्पष्ट है। कुछ विद्वान् फारसी की सिन्दबादी जहाजी की कथा की मूल भित्ति 'बिन्दक जातक-कथा' मानते हैं।” —विनोदशकर व्यास

और दो मत कहानी के विकासतिहास पर सुनिष्ट

“पाँचवीं शताब्दी में आचार्य बुद्धघोष लिखते हैं—‘अकलाग ति भारत रामायणादि।’ घट जातक एक प्रकार से छोटा-मोटा भागवत ही है। ईसा की प्रथम शताब्दी में आन्ध्र राजाओं के समय गुणाढ्य नाम के किसी पण्डित ने पेशाची भाषा में बृहत्कथा नाम का ग्रन्थ लिखा था। पेशाची भाषा या तो आधुनिक बरबी की पूर्वज भाषा थी या उज्जैन के पास की एक बोली। (‘भारत भूमि और उसके निवासी,’ पृ० २४६—जयचन्द्र विद्यालकार)। यह गुणाढ्य कौन थे, कहना कठिन है। इनकी ‘बृहत्कथा’ एकदम अप्राप्य है। अब तक किसी के देखने में नहीं आई। इससे नहीं कहा जा सकता कि यह बृहत्कथा कितनी बृहत् थी और उसमें क्या क्या था? सोमदेव ने, जो कि एक बौद्ध था, अपना कथा-सरित्सागर ‘बृहत्कथा’ से ही सामग्री लेकर लिखा। बौद्ध कथाएँ जहाँ जनसाहित्य हैं और उनका उद्देश्य जनसाधारण का शिक्षण रहा है, वहाँ पंचतन्त्र के ब्राह्मण रचयिता ने उन कथाओं का उपयोग

केवल राजकुमारों को शिक्षित करने के लिए किया है। हिनोपदेशों में इलोको की अधिकता है उसमें पद्यतन्त्र की सहायता ली गई है। आख्यायिका साहित्य में बैताल-पच्चावशति का भी स्थान है। सिंहासन द्वात्रिंशिका, शुकसप्तति आदि और भी कई ग्रन्थ हैं। जैन वाङ्मय में भी आख्यायिका साहित्य है ही।

“छठी सदी में पद्यतन्त्र का एक अनुवाद पहलवी या प्राचीन फारसी में हुआ। यह अनुवाद खुसरो नौशेरीवाँ की कृति था। इसी अनुवाद से सीरिया की भाषा में एक अनुवाद छपा, जो जर्मन अनुवाद के साथ १८७६ में लिपज़िग से छपा। पद्यतन्त्र का एक अरबी अनुवाद लगभग ७५० में अस्तमोकाफ के पुत्र अबुल्ला ने किया, जिसका नाम था कलेला दमना, जो १८१९ में अग्रेजी में अनूदित हुआ। १०८० में इस अरबी अनुवाद का ग्रीक में अनुवाद हो चुका था। १६४४ में अनवारसहेली का ‘लिब्रे वल्यू-मिरे’ नाम से फ्रेंच अनुवाद हुआ। १८७२ में इटली की भाषा में और १८५० में हीब्रू में अनुवाद छपा। ईसप की कथाओं के नाम से जिन कथाओं का यूरोप में प्रचार है और जिनके कुछ अनुवाद हमारी भारतीय भाषाओं में—यहाँ तक कि संस्कृत में भी (अहमदनगर के श्री बालकृष्ण गाडगोले का) छप चुके हैं उनका मूल स्थान जातक कथाएँ ही हैं। दमस्क के सत जान की किताब ‘बरसाम एण्ड जोसफ’ का ‘बोधिसत्त्व’ का बोसत और जोसफ रूप है। ” —भदत आनन्द वीस-यायन

“हमारी कहानों का जन्म उस समय होता है जब सत्तार के स्त्री-पुरुष परस्पर एक दूसरे के विषय में सोचने लगते हैं; अथवा मानव सृष्टि अमानव-सृष्टि से सम्बन्ध जोड़ती है। ऐसी दशा में यह आवश्यक नहीं है कि इसका परिणाम उपदेश ही हो। मानव तथा अमानव जाति के विषय में कुछ रोचक बातों का स्पष्टीकरण पारस्परिक रूप में कर देना ही कहानी के अस्तित्व का उदाहरण है। हमें जहाँ तक मानव और अमानव जाति का सम्बन्ध मिलेगा, वहीं कहानी के कीटाणु भी मिल जायेंगे। अतः मानना होगा कि कहानी की उत्पत्ति अतन्तकाल से है।” —रामकुमार वर्मा

कहानी क्यों और कैसे विकसित हुई, इस बात की चर्चा के पश्चात् कहानी क्या है, यह स्वाभाविक प्रश्न है। अब हम कहानी की परिभाषा, मर्यादा और अन्य कहानी जैसे साहित्य प्रकारों से उसकी समता या विरोध की सीमाएँ काँगे। इसके बाद कहानी के आवश्यक अंग और प्रकार—यानी कहानी किस तरह का? विचार करेंगे।

कहानी की प्राचीन परिभाषाएँ या अन्य-नाम—कथा, दन्तकथा, वार्ता, आख्यायिका, कावम्बरी, हिनोपदेश, दृष्टान्त, आदि हम देख चुके, अब आधुनिक काल में प्रयुक्त अनेक नाम किस्सा (उर्दू), लघुकथा (मराठी), टुकीवात्ता (गुजराती), गल्प (बंगला); कथा (तामिल), शार्ट स्टोरी (अंग्रेजी) की जो परिभाषाएँ हमें पश्चिमी लेखकों द्वारा मिलती हैं उन्हें देखें और फिर कहानी, एकाकी

उपन्यास, गद्यकाव्य, रूपक कथा, लघु निबन्ध, किच, रिपोर्ताज से उसका अन्तर स्पष्ट करें। इसी विश्लेषण में से कहानी के टेकनीक और प्रकार के सिद्धन्त-सूत्र आगे मिलेंगे।

१ “कहानी में नाम और तारीख के अतिरिक्त सब सत्य होता है और इतिहास में नाम और तारीख के सिवा सब असत्य, ‘आदमी को कुत्ते ने काटा, यह घटना हुई, आदमी ने कुत्ते को काटा, यह कहानी बन गई,’ या ‘एक राजा था और उसकी एक रानी थी,’ यह कोई कहानी नहीं बनी, परन्तु ‘एक राजा था और उसकी दो रानियाँ थी, या एक रानी थी उसके दो राजा थे’—” यह कहानी का, आरम्भ हुआ।

२ “कहानी एक प्रकार का वर्णनात्मक गद्य है जिसे पढ़ने में आध घंटे से लेकर एक घंटे तक का समय लगता है। अर्थात् एक बैठक में जो सामान्य रूप से पढ़ी जा सके, वही कहानी है।’ (एडगर एलेन पो) ‘तीन सौ से तीन हजार शब्दों का वह मनोरंजक गद्य जिसे पढ़ने में १५ से ५० मिनट लगे और पढ़ते समय पाठक ऊबे नहीं और एक ही बैठक में पूरा पढ़ लेना चाहे, कहानी है।” —एच० जी० वेरस

३ “प्रत्येक वस्तु में कोई न कोई कथानक निहित है, अनन्वेषित है, जिसे हमारी आँख हमसे पहले लोग ध्या विचार कर गये हैं इसी चिन्ता में उलभी रहने के कारण, हम देख नहीं पाते। छोटी-से-छोटी, क्षुद्र-से-क्षुद्र वस्तु में कुछ अज्ञात तत्त्व हैं, उसे खोज निकालो।” —गाय द मोपासा

४ “जहाँ तक मैं जानता हूँ, कहानी लिखने के तीन ही तरीके हैं—एक कथनक ले लो, और उसमें पात्र जमा दो, या एक पात्र ले लो, और उसके लिए घटनाएँ निर्मित करो, या फिर एक विशेष वातावरण ले लो और उसके अनुरूप घटनाएँ और पात्र निर्माण करो।” —ग्रैट्टम बलफोर

५. “जो कुछ मनन्य करे, वही कहानी है।” —ह्यूवाकर

“मेरा प्रधान उद्देश्य एक मनोरंजक घटना-क्रम वर्णित करना है, जिससे मैं पहले शब्द से आखिरी शब्द तक पाठक का ध्यान अपनी ओर खींचे रखूँ। जो व्यक्ति सुगठित, सुनिश्चित नाट्यात्मक अतवाली घटनावाली नहीं लिख सकता, वह अपने आपको क्यों व्यर्थ कह नीकार या उपन्यासकार कहे ?” —गिल्बर्ट फ्रकल्यू

६ “मुझे अपनी रचय की कहानियाँ सब से अच्छी लगती हैं, जब तक कि वे लिखी नहीं जाती।” —वानर मारिस

७ “अपनी कहानी में मैं कोई-न-कोई मनोवैज्ञानिक समस्या अवश्य रखना चाहता हूँ।” —प्रेमचन्द

८ “आधुनिक कथा वहाँ शुरू होती है जहाँ घटना सड़क से आत्मा के भीतर प्रवेश करती है।” —एडिथ ह्याटन

६ “कहानी का विषय होता है एक प्रकाशित करने वाला तथा स्वयं-प्रकाशी क्षण, चाहे वह सोन्दर्य-भरा हो, चाहे भय-भरा, चाहे विस्मय भरा ।” —बुलेट

१० “कहानी के दो ही प्रकार होते हैं—एक जिसमें प्रधान नायक से कोई हेतु सिद्ध कराया जाता है, दूसरा, जिसमें प्रधान नायक स्वयं कोई निश्चय या चुनाव करता है ।” —जीन गलिश

इसी प्रकार जे० वी० एसेनवाहन के शब्दों में कहानी में प्रभाव की एकता, श्रेष्ठ कथानक, एक पठन पात्र, एक समस्या और उसका समाधान अथवा समाधान की दिशा में इंगित रहता है । सुन्दर कथानक के लिए घटनाओं का तारतम्य या प्रवाह आवश्यक होता है और उनमें भी तीव्र स्थिति, तनाव, राभाव्यता, स्वाभाविकता, नाटकीयता, कुतूहल और सूक्ष्म, द्विधीभाव (सस्पेन्स) आदि तत्वों का उत्तम गुम्फन आवश्यक होता है ।

आइए, अब देख कि यह जो आधुनिक छोटी कहानी दत्त-कथा, परी-कथा, नीति-कथा, साहस-कथा, प्रेमसाधन आदि मजिदों पार कर हमारे सामने है वह उपन्यास से किस प्रकार भिन्न है । कहानी और उपन्यास में केवल लघुता-दीर्घता, आकार या मात्रा का अन्तर नहीं, परन्तु प्रकार का अन्तर है । बड़ी कहानी न उपन्यास बन सकती है, न लघु उपन्यास एक कहानी ही । कहानी और उपन्यास का अन्तर एक प्रकार से गीतिकाव्य और महाकाव्य के अन्तर के समान है । कहानी जीवन के खड या अशमात्र को प्रस्तुत करती है, उपन्यास जीवन की समग्रता को । कहानी उछाता कूदता हुआ वन्य निर्भर है, उपन्यास गम्भीर कूलहीन समुद्र । कहानी एक दिन ही में मुरझा जानवाली लिली की कली है, उपन्यास विशाल, युगो युगो तक स्तब्ध मौन, तना खड़ा देवदार । कहानी-लेखक जैसे द्रुत रेखाचित्र या ‘रनप’ मात्र लेता है, उपन्यास बृहद् भित्तिचित्र (फ्रेस्को) को सजाना है । कहानीकार भीड़ को अपनी छोटी-सी खिडकी में से या सराय के एक कोने से देख लेना पर्याप्त समझता है, उपन्यास-लेखक एक ऊँची मीनार पर बैठकर जैसे आसपास का विस्तृत भू-प्रदेश देखता है । बैरी पेन ने ठीक ही कहा है कि उपन्यास पढ़ना भरपेट भोजन से पूरा सन्तोष पाना है, कहानी सिर्फ भूख को लहकाना या उकसाना मात्र है । आज की कहानी और उपन्यास दोनों ही मनोवैज्ञानिक बनते जा रहे हैं—लेखक को पाठक के, पात्रों के, उपन्यासगत समाज के मन का ध्यान रखना पड़ता है । इस दृष्टि से अच्छी यथार्थवादी कहानी लिखना हँसी-खेल नहीं, टेढ़ी खीर है । वैसे तो जीवन स्वयं एक अनाद्यन्त आख्यायिका है ।

कहानी बहुत कुछ एकाकी नाटक के समान होती है । प्रभाव की एकाग्रता, जीवन का आशिक क्षण-चित्रण, सवाद की स्वाभाविकता, घटनाओं की नाटकीयता आदि दोनों में एक-सी आवश्यक वस्तुएँ हैं । यदि शरच्चन्द्र चट्टोपाध्याय की षोडशी

नाटिका को आप पढ़ें जो कि उन्होंने अपने छोटे उपन्यास से स्वयं लिखी, या प्रेमचंद की कहानी 'कफन' का रवीन्द्रजी-द्वारा गाँव के बियेटर के काम का दिया गया नाट्य रूप या इसी प्रकार के कई गाँव-गाँवों और चेन्नोव के कहानियों के एकाकीकरण तो पता चलेगा कि दोनों साहित्य रूपों में, सिवा कुछ वर्णनों के, जो कि कहानी में अधिक होते हैं, बहुत कम अंतर रहता है। दोनों ही साहित्य प्रकार आधुनिक अंग्रेजी साहित्य से हिन्दी में आए और उसी में के विचार-प्रवाहों, समस्याओं द्वारा अधिक प्रभावित हैं। कहानी और एकाकी में यदि कोई अंतर है तो इतना ही कि दुश्मन का जितना परिवर्तन कहानी में सम्भव है, एकाकी में नहीं। एक पात्र कहानी में बैठे-बैठे अपने गत जीवन के खड़े-मोटे अनुभवों की चित्रपट्टी खोलकर देख सकता है, एकाकी में वैसे एकान्त आत्म-संशोधन सम्भव नहीं, बल्कि एकाकी का आधार ही किसी न-किसी प्रकार का कार्य (एकान्त) है।

कहानी और गद्य-काव्य में बहुत बड़ा भेद न चह पाने के कारण भाव-चित्र वा भाव कहानी या रूपक कथा नामक एक और प्रकार चल पड़ा है। तुमनेव के (ड्रीम्स) सपने, रवीन्द्रनाथ के 'पयूजिटिव' में कई गीत, वि० स० खांडेकर के 'कलिका', 'मजरी' और 'सर्वज्ञकण' धर्मकेतु की छोटी-छोटी गुजराती विन्दु-कहानियाँ, सोलोखोफ की कुछ ऐसी कथाएँ, रायकृष्णदास, शान्तिप्रसाद वर्मा, राजकुमार रघुवीरसिंह और प्रकाशचन्द्र गुप्त के कुछ गद्य काव्यात्मक रेखाचित्र इसी कोटि में आते हैं। उनमें कुछ तो निश्चित भाव-गीत या 'वर्णक' या उर्भवाव्य (निरिक) होते हैं, अन्य कुछ होती हैं प्रतीकात्मक छोटी कहानियाँ। उदाहरणार्थ खलील जिब्रान के 'दी प्राफेट' (जीवन-संदेश), 'मउमन', 'सैंड एण्ड फोम', आदि पुस्तकों में कई छोटे-छोटे गद्य गीतों में गीतात्मक कथाएँ इसी के अन्तर्गत आ जायगी। यदि वे छन्दोबद्ध और पद्यात्मक होती तो खडकाव्य या आख्यानकाव्य कहलाती—जैसे सियारामशरण जी गुप्त के 'पाथेय' या 'आर्द्रा' की कहानियाँ। सिनेमा में रूसी दिग्दर्शक आइजेन्स्टाइन ने 'मौटाज' (स्थिर-चित्र) नामक शैली, प्राकृतिक या पार्श्वभूमि के सकेत द्वारा किसी घटना को व्यक्त करने के लिए जसे प्रचलित की, साहित्य में रूपक-कथा भी बहुत अधिक लोकप्रिय हो रही है।

परन्तु रूपक-कथा में और हलके निबन्ध या व्यक्तिगत निबन्ध में अन्तर है। ए० जी० गार्डिनर उर्फ 'अरफा ऑफ दी प्लाउ' के 'फेलो ट्रेवलर' में मच्छर के प्रति रेलप्रवासी के मनोभाव कहानी नहीं कहे जा सकते, या प्रेमचंद की 'कफन' में प्रकाशित 'श्रीश्रीर-सेव' भी कहानी नहीं मानी जा सकती। प्रो० ना० सी० फडके ने मराठी में इस प्रकार के लघु निबन्धों को 'गुजगोष्ठी' (बतकही, सुखबुख निवेदन या परस्पर-सदलाप) कहा है। दोनों में विपुल कल्पनाशक्ति, आरम्भ और अन्त की

कुशनचापूवक रचना; लघुता, स्वाभाविकता, साधारण विचारपद्धति से भिन्न दृष्टिकोण और विविधता आवश्यक है—फिर भी दोनों में मौलिक अन्तर है। निबन्धकार एक विचारक होता है, कहानीकार कलाकार। निबन्ध में चिन्ता प्रधान है तो कथा में रस।

इधर पत जी की 'पाँच कहानियाँ', महादेवी वर्मा के 'अतीत के चलचित्र', सुभद्राकुमारी के सीधे सादे चित्र' आदि व्यक्ति चित्रों की रचनाओं से हिन्दी में कहानी और स्केच या शब्दचित्र पर्यायवाची माने जाने लगे हैं। असल में रवीन्द्रनाथ ठाकुर की प्रसिद्ध कहानी 'काबुलीवाला' या 'सुधा'; शरच्चन्द्र की 'हरिचरण', प्रसाद की 'मधुग्रा' या 'बैंडो', भगवतीचरण वर्मा की 'एक चक्कर है', जेनेन्द्रकुमार की 'रुकिया बुढ़िया' या 'मास्टर जी' कहानियों से अधिक स्केच है। इसका कारण यह है कि घटना की अपेक्षा व्यक्तित्व के एक कोण-विशेष को अथवा एक सामाजिक या असामान्य व्यक्तित्व को प्रस्तुत करना उनका प्रधान उद्देश्य रहता है। इस प्रकार के सुन्दर व्यक्ति-चित्र मराठी में श्री घाटे ने 'कुछ बुढ़े और एक बुढ़िया' नामक किताब में लिखे हैं। हिन्दी में श्रीराम शर्मा, बनारसीदास चतुर्वेदी, भद्रन्त आनन्द कौसल्यायन आदि ने ऐसे शैलीपूर्ण व्यक्ति-चित्र निबन्ध में विशेषता प्राप्त की है।

व्यक्ति-चित्र की भाँति घटनाओं के विवरण, प्रवास या किसी बड़ी घटना—युद्ध, भूचाल, अकाल आदि के मनोरंजक द्यौरे या प्रचार की दृष्टि से लिख जानेवाले व्यंग्यपूर्ण प्रसंग चित्र—जिन्हें प्रांच 'रिपोर्टाज' से पुकारा जाता है, कहानी-रूपा होने हुए भी कहानी नहीं। अज्ञेय का 'त्रिपुरी का प्रेस' पर लेख, रागय राघव के बगाल के अकाल पर 'तूफानों के बीच', अमृतलाल नागर की 'आधमी नहीं', इल्मा ए-हेनबुर्ग या वासिली ग्रसमन जैसे रूसी उपन्यास लेखकों के युद्ध के लाभ पर के वर्णन आदि, या आधुनिक उर्दू कहानी में कृष्णचन्द्र आदि द्वारा ब्रुत प्रयुक्त होने वाली शाली (हम वहशी हैं) इसी प्रकार की हैं। इसमें कहानी के तत्त्व अवश्य हैं, परन्तु जैसे फोटोग्राफी की कला का पोस्टर के लिए उपयोग हो, वैसे रिपोर्टाज कहानी का एक विशेष प्रकार का प्रचारात्मक प्रयोग है।

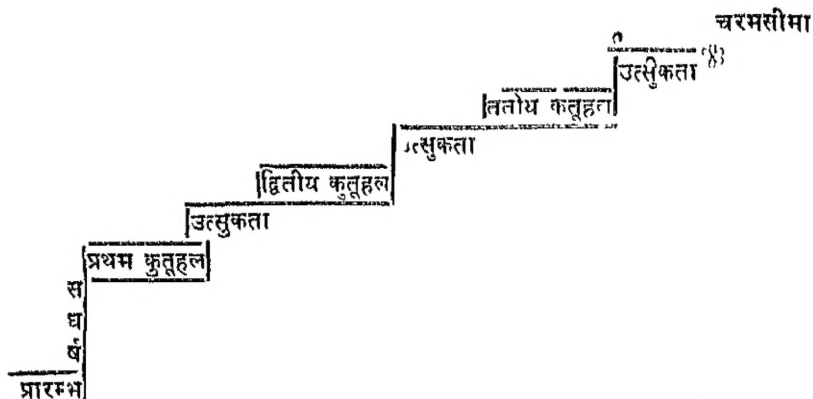
कहानी किस तरह और कितनी तरह की ?

कहानी की मर्यादा निश्चित करने पर अगला प्रश्न कहानी के कला-पक्ष अथवा 'टेक्नीक' का है। (टेक्नीक के लिए उपयुक्त हिन्दी शब्द अभी चला नहीं; वैसे कई व्यक्ति 'तन्त्र', 'शैली', 'निवेदनपद्धति' आदि प्रयुक्त करते हैं।) कहानी के आवश्यक तत्त्व निम्न माने गये हैं।

(१) कहानी छोटी हो। (२) एक ही भावना का उसमें उद्बेक हो। (३) कहानी लिखने में जितनी आवश्यकता स्मृति की हो, उतनी ही विस्मृति की भी है;

यानी कहानी में चुनाव बहुत जरूरी चीज है। (४) कथानक, वस्तु या वस्तु—पात्रों द्वारा किए जाने वाले कार्य या घटनाएँ (५) ऐसी घटनाएँ जिन पर घटित होती हैं, वे पात्र और उनका चरित्र चित्रण (६) कथोपकथन या सञ्वाद (७) जिस रीति से कथानक विकसित होता है, वह रचना-कन (८) भाषा शैली, वर्णन या वातावरण-निमित्त तथा उन पर लेखक के विचार (९) शीर्षक, आरम्भ और अन्त (१०) कहानी का समग्र प्रभाव और मूल हेतु, उद्देश्य या आदेश का निर्वाह। यदि इन बातों में से एक एक को लेकर विस्तार से लिखें तो कहानी कला पर एक स्वतन्त्र ग्रन्थ ही बन जाय। यहाँ पर सक्षेप में इनके संतुलन पर ही विचार दिए जा सकेंगे। एक अग्रणी समालोचक के मतानुसार कहानी में प्रधान वस्तु और कथानक ४५ प्रतिशत तथा रचना सौष्ठव २० प्रतिशत महत्त्व रखता है। चरित्र-चित्रण, कथोपकथन तथा शैली क्रमशः १५, १५ तथा ५ प्रतिशत महत्त्वपूर्ण हैं। इस प्रकार गुण विभाजन तो अच्छी कहानी में संभव नहीं, परन्तु दो-चार शब्द कहानी के मूलाधार कथानक, चरित्र, वातावरण तथा रचना शैली पर गुण दोष विवेचनरूप सक्षेप में कहना आवश्यक है।

कथानक में प्रवाह, घटनाओं का तारतम्य, कथानक के अंगों का परस्पर-संगठन आवश्यक होता है। कथानक के मुख्य अंग हैं प्रस्तावित अंश, समस्या का आरम्भ, क्लाइमेक्स या चरम-बिंदु अंत जो कि समस्या का सुलभन भी हो सकता है अथवा सुलभन के अनेक राभावनाओं में से एक, गतिमात्र। कथानक बहुत लम्बा चौड़ा भी आवश्यक नहीं, और न कोई कथानक बिहोने कहानी ही अच्छी कहानी कहलाती है। प्रेमचंद की 'रानी सारन्धा' या प्रसन्न की 'आँधी', शरच्चन्द्र की 'कादम्बिनी', 'स्वामी' या जैन्य की 'एक रात', हार्डी के 'सेसेक्स टस की पहली कहानी' या एण्टन चेखोव की 'चुम्बन' कहानी काफी लम्बी हैं, इससे उलटें ओ', हेनरी या लुइजी पिरंदेलो या जेनेटिकुमार की कई छोटी कहानियाँ स्पष्टतः कथानकबिहीन कही जा सकती हैं। अंत कथानक की दीर्घता या लघुता के सम्बन्ध में कोई निष्पत्ति देना असंभव है परन्तु उसमें आरम्भ अत्यन्त आकर्षक, कुतूहलोत्पादक, मूल कथा से जुड़ा हुआ, कहानी के उद्देश्य का सांकेतिक दर्शन करानेवाला, एक प्रकार से सम्पूर्ण कहानी का प्रेममय प्रथम परिचय होना चाहिए। श्री रामकुमार वर्मा ने कहानी में कुतूहल-विकास का एक मानचित्र सा अपने साहित्य-समालोचन में पृ० ५७ पर दिया है, जो कि 'रेशमी-टाई' की भूमिका में एकाकी के निर्वाह के सम्बन्ध में दिये मानचित्र से बहुत मिलता-जुलता है—



परन्तु इस प्रकार मानचित्र बनाकर किसी भी कला-रचना का नियमन नहीं किया जा सकता। यह केवल एक आधारमात्र है। जैसे प्रत्येक कहानी का नक्शा एक दूसरे से भिन्न प्रकार का होगा। कथानक चार प्रकार का कहा गया है—घटनाप्रधान, चरित्रप्रधान, वर्णनात्मक, भावप्रधान। कथानक के अन्त में कोई-न कोई अनपेक्षित विचित्रता रखना एक और महत्वपूर्ण बात है। पाठक एक प्रकार का अन्त मन में सोचता है, जब कि लेखक दूसरा कोई प्रकार का बतलाता है। यह चामत्कारिता कथानक में अतिरिक्त रसोत्पत्ति करती है। कहानी के कथानक के विकास की उपमा जाह्नगर-द्वारा एक रिक्त पात्र या हेट में बहुत से रुमाल निकालने से दी जाती है। फ्लॉबियर नामक फ्रेंच कथा लेखक ने एक उत्तम सूत्र दिया है, जो हमारे ब्रह्मसूत्रों के 'पटवच्च' के समान है। वह कहता है 'ईय फॉर् प्लेसेरसेर' (मैं इस प्रकार कहानी खोलता हूँ, लपेटे हुए सूत्र सुलभाता हूँ।)

पात्रों के सम्बन्ध में पहली बात जो कही जा सकती है, वह यह कि वे जीवित हो, सप्रमाण हो। उनमें कहीं यह ध्वनि इंगित न हो कि ये तो कठपुतले हैं, लेखक की इच्छा से चलनेवाले यांत्रिक पिलोने हैं। अतः पात्रों को गढ़ने, काटकर तैयार करने, खोदने, तार को जोड़ने, चलाने-बुलवाने की बात गलत है। क्रिया कर्ता से अविच्छिन्न है, घटना पात्रों से। ई० एम० फास्टर ने अपने 'उपन्यास के पटलू प्रथ में समतल (प्लैट) और वर्तुल (राउण्ड) दो प्रकार के चरित्रों की बात कही है। पात्र अतीन्द्रिय या हवाई न होने चाहिए। उनमें वस्तु-वृत्ति (मेंटोरीयटाइजेशन) होनी चाहिए। उनमें चुम्बकीय गुण रहना चाहिए। मार्सेल ग्रूस्त ने उसे प्राकृतिक गुणसमुच्चय कहा है। कहानी में चूँकि समय और स्थान सीमित होता है चरित्र के व्यक्तित्व का एक विशेष अंग हा उसमें भलकता है, उपहँस ने जो बात कही है वह महत्त्वपूर्ण है—'चरित्र-चित्रण में सदा इस बात का भय बना रहता है कि वे

व्यंग्यचित्र न बन जायँ, जैसे कि घटनाक्रम सम्भावनीयता की सीमा लाँघकर पाठक के धैर्य की परीक्षा ले तो।' सजीव चरित्र उपस्थित करने के लिए छोटी छोटी घटनाओं का चुनाव आवश्यक है, जिसके द्वारा चरित्रिक विशेषताएँ स्पष्ट हो सकें। उदाहरणार्थ पात्र का नाम, बाह्यरूप, मुखाकृति, वय, वस्त्र, पैतृक गण दोष, परम्परागत प्रथाओं का उसके मन पर प्रभाव, शिक्षा-दीक्षा, वार्तालाप की विशेषताएँ, दिनचर्या, जीवन घटनाएँ आदि-आदि बातों के विवरण से पात्र में प्राण फूके जा सकते हैं। चरित्र-चित्रण के समय प्रत्येक रेखा का मूल्य होता है, कहीं भी अनावश्यक मात्रा में रेखाओं का आधिक्य घातक सिद्ध होता है। चरित्रों के उपस्थित करने के वर्णन, संकेत, वार्तालाप घटना, पत्र, डायरी, स्मृति आदि कई प्रकार हैं। लेखक चरित्रों के चित्रण में स्वयं प्रवेश करे या हस्ताक्षेप करे अथवा नहीं, इस सम्बन्ध में वो मत है। पुराने लेखक अक्सर चरित्रों से बाहर रहकर बीच-बीच में अपने मतव्य भी देते जाते थे। आधुनिक लेखक चरित्र से घुलमिल जाता है, चरित्रों से ऊपर अपनी विशेष सत्ता नहीं मानता।

कहानी की तीसरी आवश्यक वस्तु है वातावरण-निर्माण। आखिरी दिया या कर्ता, घटना या चरित्र किसी विशिष्ट देश-काल-परिस्थिति की पाइबभूमि में ही रहते हैं। किसी पार्थिव आकाश वातावरण में ही मास लेते हैं। उनका प्रभाव चरित्र या घटना पर अवश्य चेतन-अवचेतन रूप से पड़ता ही है। ऐतिहासिक कहानियों के लिखते समय इस बात का ध्यान विशेष रूप से रखना पड़ता है। मुझे हिन्दी के एक प्रसिद्ध कहानी-लेखक 'अज्ञेय' बतला रहे थे कि 'अकोरा के पथ पर' और 'कसेड़ा का अभिशाप' ('कोठरी की बात' में प्रकाशित) जैसे विदेशी वातावरणवाली कहानियाँ लिखने से पहले कई महीनों तक जेत में वे उन-उन देशों की सभ्यता, भूगोल, फूल-पत्ती आदि का कैसे अध्ययन करते रहे। मैंने गत विषयव्यापी युद्ध पर कुछ कहानी जैसे शब्दचित्र लिखे ('समीनो का सागा' नाम से प्रकाशित) — उसके लिए भी मुझे काफी खोज, छान-बीन करनी पड़ी। तार्कतीय यदि कज्जाको के बीच में सिपाही के नाते न रहता तो सम्भव नहीं था कि वह इतने उत्तम चित्र 'सेवास्तोपोस की कहानियाँ' में दे पाता, या गोर्का के जीवनानुभव की विविधता (उसकी डायरी में वर्णित) उसकी 'आटम नाइट' या 'ट्वेडी-सिक्स एंड वन' जैसी कहानियों में प्रतिबिम्बित बल, कड़ौस और तीव्रता प्रदान करती है। राहुल सांकृत्यायन ने अपने 'सतमी के बच्चे' में ऐसे ही निम्न-वर्ग के चित्र उपस्थित किये हैं। रवीन्द्र और शरच्चन्द्र की कहानियों में जो बग-संस्कृति की, विशेषतः परलीसमाज की, ग्रामीण वातावरण की ताजगी है, वह कहानी में विशेष रूप से अपेक्षित 'प्रादेशिकता' (लोलल कलर) का उत्तम आवर्श है।

अतः में रचना-शैली (जिसमें सजाव या वार्त्तालाप, भषा, मुहावरे-साजी, रचनाश्रम आदि बातें आती हैं) का विचार कर। यह सत्र बातें कहानी के समग्र प्रभाव, मूलोद्देश्य पर बहुत कुछ निर्भर रहती हैं। कहानी लिखने के कुछ ढंग जो बहु-प्रचलित हैं, वे इस प्रकार हैं—

१ साधारण ढंग—जिसमें लेखक एक दशक की भाँति घटनाओं का व्यौरा देता चले। यह वर्णनात्मक या ऐतिहासिक प्रणाली भी कही जाती है। प्रमचद-मुदर्शन की कहानियाँ ऐसी हैं।

२ आत्मवृत्तात्मक ढंग—जिसमें लेखक स्वयं एक पात्र का रूप ले ले और सारी कहानी प्रथम पुरुष में कही जाय। इस पद्धति की आनी सीमाएँ हैं। एक बार यह पद्धति आरम्भ करने पर पहली पद्धति नहीं अगना सकते। जन अज्ञ की 'अमर बत्तरी'।

३ कथोपकथन प्रधान ढंग—इसमें सारी कहानी वार्त्तालाप में ही बी जाय। यह बहुत कुछ एकांकी के समान होती है। इसमें पात्रों के मन की बातों को या घटनाओं को केवल सवाद के माध्यम से ही व्यक्त किया जाता है। उप और कौशिक की कई कहानियाँ इसी पद्धति की हैं।

४ पत्रात्मक ढंग—इसमें समूची कहानी कुछ पत्रों का सग्रह-प्राय होती है, जो एक के बाद दूसरे आते जाते हैं। कई बार ये सब पत्र एक ही व्यक्ति के होते हैं या फिर अनेक व्यक्तियों के हो सकते हैं। जने द्र और 'अशक' ने कुछ कहानियाँ इस ढंग की लिखी हैं।

५ डायरी का ढंग—स्मृति वही में कुछ बातों को शृंखलाबद्ध या अशृंखलित रूप में याद करते जाना। इसमें अनेक बार बहुत सा अनावश्यक अश भी आ जाता है। यशपाल की कुछ कहानियाँ इस ढंग की हैं।

६ वातावरण का ढंग—भूतों की कहानियों या जासूसी कहानियों में विशेषतः इस प्रकार का प्रयोग को अपनाया जाता है। जहाँ कहानी में प्रधान पात्र एक व्यक्ति न होकर समूचा मुहल्ला या समाज हो, वहाँ भी यह ढंग अपनाते हैं (जैसे अहमदअली की 'हमारी गली')।

७ मनोवैज्ञानिक ढंग—जहाँ पात्र-विशेष या अनेक पात्रों के मन में, चेतन-अज्ञचेतन अवचेतन स्तरों में क्या चल रहा है, इसका चित्रण किया जाय। यह आधुनिक ढंग है और इसमें बहुत सावधानी रखने की आवश्यकता होती है। चन्द्रकिरण सौनरिक्ता, अमृतराय, विष्णु आदि ऐसे प्रयोग कर रहे हैं।

